

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中 主编

论艺术与鉴赏

〔德〕马克斯·J. 弗里德伦德尔 著

邵宏 译 田春 校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press

何香凝美术馆·艺术史名著译丛

《论艺术与鉴赏》由三十八篇经验性议论文组成，涉及艺术哲学和心理学、绘画题材分类、形式批评、作品鉴定的基本要素，以及作品修复的标准和艺术文献的鉴别等论题。

本书中所表述的一些观点，既来自作者的独立思考，更来自一位鉴定专家所直接接触到的相关问题，从而也使本书具有了独特的意义。作者试图通过这些文章让读者理解一般意义上的艺术，尤其是绘画艺术的本质原则，并寻求建立起一套更精确的术语系统，为自己建构起一些涉及学术与艺术之间关系的观念。

本书的前半部分是理论性的，且渗透到了哲学的领域；后半部分则讨论绘画批评的实践。书中所涉及的艺术史实被用来作为支持作者观点的论据，其中所举的例子都来自作者所熟悉的领域，即 15 和 16 世纪尼德兰的绘画。作者坚信：对任何个体艺术品每次真正的考察，都有助于读者更好地理解整体的视觉艺术，甚至更好地理解一般意义上的所有艺术活动。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史
ISBN 978-7-100-11722-7



定价：56.00 元

Max J. Friedländer

On Art and Connoisseurship

Bruno Cassirer

London 1942

根据伦敦布鲁诺·卡西雷尔出版有限公司1942年版英译本译出

总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象作了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书迻译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥贴、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

(*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420)

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术

史的研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐文明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character[德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日

久，可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯•皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以致提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以致让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

导 言

9

当今的艺术史家中，鲜有人享有可与马克斯·J. 弗里德伦德尔［Max J. Friedländer］博士相提并论的地位。他被普遍视作也许是健在的专家中最了不起的一位，当然，尤其是在早期尼德兰和德国画师这一研究领域里；平日里，没有哪一天没有来自世界各地的画作请他做鉴定。但他绝不是一位单纯的专家，虽然极有造诣，被无休止地纠缠着去对人们的财产做出真伪裁断：他的著述清单——无不揭示出这位天生的历史学家的观点——构成了真正令人叹服的系列著作，达到顶峰的是他自1924年开始出版的14卷本巨著《早期尼德兰绘画史》［*History of Early Netherlandish Painting*］。在相当长的时间里，弗博士全部的、从未停歇的学术活动，都是以他与柏林绘画馆［Berlin Picture Gallery］和版画馆［Print Room］的联系为背景的：这两处所收藏的早期尼德兰和德国画师的作品奇迹般增多，事实上应极大地归功于这位杰出的学者。弗博士的官员生涯结束于1933年，是年他从这个伟大的绘画馆馆长一职卸任；当年他就是被任命为威廉·冯·博德［Wilhelm von Bode］的继任者而担任此职的。的确，作为坚持以学习者和研究者双重身份从事研究的最伟大的人物之一，正是绘画馆鼎盛时期宜人的气息弥漫于他的全部学术活动之中。 10

我这里简述了这位人物的学术贡献，而显示出他智慧超群和判断老到的那些对绘画与鉴赏的看法，也必定不可避免地具有极为深刻的影响力；因此，本书的出版是件值得庆贺的事，因为弗博士的这些看法本应当为更多的读者所知，而不只限于有机会听他谈话的各行业的朋友。本书中所表达的一

些看法，除了来自作者的独立思考之外，更来自于他直接接触相关的问题，因而使得本书有着独特的意义。在自序里，他独具个性地强调自己不熟悉关于艺术理论的现存文献，并且乐于——尽管过分谦虚——承认与他相似的看法“或许他人早已表达，甚至有着更好的理论依据”。美学研究者当然会知道如何准确评价作者的判断，因为这些判断又与他人独立做出的结论是一致的。聊举一例吧，当他讲到自己厌恶使用“美”［beauty］一词（见原书第87页）时，这有趣地让人想起罗杰·弗赖［Roger Fry］曾说过的：“我尽量避免使用‘美’这个词。”[1]

弗里德伦德尔博士绝不试图从本质上建构一种常规的体系，这是非常明智的。在这一上下文里，值得注意的是本书手稿卷首引用格里帕策尔［Grillparzer］的话：“在我写下的这些意见中，不管什么体系，每一个论题在我看来都来自它自身的性质。所产生的诸多矛盾最终会自动地自我消解；或者是，鉴于这些矛盾无法得到消除，它们也只是向我说明体系的无效。”

本书译自作者的德文原稿。[2]翻译工作虽然是一件令人愉快的事，但也的确出现了诸多困难。德语作为文学载体，尤其是经过像弗博士这样娴熟的文体家之手，他着力将各种文体特色融为一体——大胆组合的华丽的结构使之富有表现力——让人想起巴洛克［Baroque］风格；而英语的本质倾向是将句子分解为句子成分，这是基本英语最常用的方法。因此我只能希望自己的译笔对应弗博士的大师风格大致得体。令我感到鼓舞的是，他对我之前零星翻译过他的一些文章不乏溢美之词；而且，我尤其要感谢在整个翻译过程中对我鼎力相助的赫伯特·里德［Herbert Read］先生，他意欲在英语里创立一套美学［aesthetic］的术语，当然是与德语相关的美学术语，这一贡献具有极为重要的意义。原稿中有一两小段文字，因其在德语之外的其他文字里毫无意义，例如涉及词源学时，有必要对之稍作编排。

在自序中，弗里德伦德尔博士曾提到给本书配插图时遇到的一些麻烦。

1 见 *The Burlington Magazine*, vol. XXXV (August 1919), p. 85。

2 最近得知，弗里德伦德尔博士已流亡到了荷兰。

当然，他自己挑选的插图已收入本书里；但是对译者而言，如果再加上几幅作者未曾挑选的插图，在一些特定的情形里可以使作者的意思表达得更为清晰。这些补充的插图在插图目录里以星号标明。

坦克雷德·博里尼厄斯
伦敦大学
大学学院
1941年5月

自 序

13

本书所表达的观点，是汇集了一个人一生中个人经验的产物。如果本书能提供一些线索去了解作者，尤其是了解作者形成自己普遍看法所采用的方式，那么将会帮助读者理解本书，进而愉快地接受本书的观点。

我1867年出生于柏林，居住的房子距离旧博物馆［the Altes Museum］不到两百码。我在慕尼黑、莱比锡和佛罗伦萨学习过艺术史，一开始我就倾向于“鉴赏家”而非大学教师的态度。就有关图像的科学实践而言，我有幸成为三位杰出人物的学生：在慕尼黑时有阿道夫·巴也斯多费尔［Adolph Bayersdorfer］；在科隆博物馆［the Cologne Museum］做助手的一年多的时间里，有路德维希·沙伊布勒［Ludwig Scheibler］；最后发现自己最适合的工作是做柏林博物馆、绘画馆和版画馆的工作人员，在这几十年里有威廉·博德［Wilhelm Bode］。

巴也斯多费尔是古代绘画陈列馆［Alte Pinakothek］的管理员，他疏于著述，也不希冀声名远扬；他主要通过口述的方式无私地与他人分享自己丰富的经验。他的小册子《关于霍尔拜因的争论》［*Der Holbein-Streit*］（1872）及身后出版的著作（慕尼黑，1902），虽不完整但多少显示了他广泛的兴趣、对艺术的深邃理解，以及集敏锐、幽默和怪异、多思的业余爱好者态度于一身的性格。

14

路德维希·沙伊布勒与巴也斯多费尔一样没有野心，他像巴氏一样留下的文学遗产很少。不知疲倦地工作，使他成为科隆画派及早期尼德兰画派研

究的第一位专家。当1894年我在波恩有幸受教于他的时候，他的研究生涯在生命中已近尾声。那时他正在为卡尔·阿尔登霍文［Carl Aldenhoven］提供材料，以使这位作家能以人文主义的素养撰写科隆画派的历史。而他自己，那时早已转向研究键盘音乐的历史。沙伊布勒以少见的冷峻经历了一个专家普遍的、悲剧性的命运。由他首先辨认出并以贴切、简洁的语言表达出的许多事实，甚至在他生前就已经成为公共财产；但他的名字，却只有在人们就某项贡献的“归属”［attribution］是否归他而引起争论时才被提及。

[15] 威廉·博德作为专家、收藏家和组织者的名声流传至今，他对柏林博物馆的振兴所起的重要作用，至今仍耀眼地呈现在每个人的心中，所以我无须用过多的言词来表达我对他的感激，也无须讲述他无可比拟的精力所传达给我的刺激和灵感；作为他的助手，我有幸在柏林博物馆蓬勃发展的数十年里以如此真切愉快的方式与他合作。博德对工作的狂热激情，他全面的鉴定能力及其权威性，由此将世界各地的收藏家和销售商连接成了一个紧密的网络；其结果是他研究过的作品被出售和展出，以及每天都有作品等待他的鉴定。

如果我未能成为一名专家，问题一定是归咎于我自己；将其归于环境不利，则是毫无道理的。

我的爱好及职责使我实际接触到具体的问题。今天，当我回首自己曾耗费精力的工作时，既非绝无满足也非绝无遗憾，我一天一天给这个世界提供了多少已确定归属的作品，所以我感到有必要对自己的鉴定活动做解释和判断，并且汇集成书。

在这些文章中，我试图理解一般说来的艺术，尤其是绘画艺术的本质原则，[16] 我追求更精确的术语系统，并为自己建构起有关学术与艺术相关联的一些观念。第一部分似乎是理论性的，且毫无理由地侵入到了哲学的领域；接着的部分则讨论绘画批评的实践。涉及的艺术历史是为了提供证据以支持我的观点，尤其是所选的例子自然来自我所熟悉的领域，也就是15和16世纪尼德兰的绘画。

我一直持有这么一个观点：对任何个体艺术作品的每次真正考察，都有助

于更好地理解作为整体的视觉艺术，甚至是更好地理解一般所谓的艺术活动。

出于懒惰，也许还出于理智的本能，我很少阅读有关艺术理论的书籍。那些影响过我或者是我提到过的大多数理论，或许早已被别人基于更好的论据表述过。不过，我出于自信地冒昧说一句话，直接从个人对艺术品的思索中所获得的知识，它作为实在的证据具有一些教育价值，而且应当受到些许的关注。

本书的插图对我来说曾是一件麻烦事。作品复制插图只有在补充文字所叙和更易于理解文本时才是有益的。我不得不承认，就我研究领域的广度而言，这里少量的黑白复制品毫无用处。这种插图变得既单调又不合适，只是偶尔权当辅助文字的图解。 17

本书阐述的某些问题，我曾经试图用不同的语词表达过，即在我以前出版的小册子《艺术鉴赏家》[*Der Kunstkenner*]（1920）和《真迹与赝品》[*Echt und Unecht*]（1929）里。我也希望，这些已进入到更宽泛的上下文里并更学术地表达出的观察和解释，能够发挥作用。

感谢格蕾特·林［Grete Ring］博士为我提供了许多有益的建议。

马克斯·J. 弗里德伦德尔

图书在版编目（CIP）数据

论艺术与鉴赏 /（德）弗里德伦德尔著；邵宏译. —
北京：商务印书馆, 2015
（何香凝美术馆艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 11722 - 7

Ⅰ. ①论… Ⅱ. ①弗… ②邵… Ⅲ. ①艺术 — 鉴赏 —
文集 Ⅳ. ①J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第257236号

论 艺 术 与 鉴 赏
〔德〕马克斯 · J. 弗里德伦德尔 著
邵 宏 译 田 春 校

商 务 印 书 馆 出 版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商 务 印 书 馆 发 行
山东鸿君杰文化发展有限公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 11722 - 7

2016年1月第1版 开本 670×970 1/16
2016年1月第1次印刷 印张 16

定价：56.00元



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

论艺术与鉴赏

〔德〕马克斯·J. 弗里德伦德尔 著

邵 宏 译 田 春 校

商务印书馆 创于1897 The Commercial Press

2016年·北京

目　录

插图目录

图版编号前有星号*的，为英译者补充的插图。

一　观看、感知、愉悦的凝视

19

对于解剖学家和生理学家而言，眼睛就是某种类似暗箱［*camera obscura*］的东西，它是诸多镜子的一组工作排列。只要我们将观看视为一种被动的态度，视为纯粹地接收光的不同刺激，那么观看的意义就无法得到解释。观看不是正在遭遇某物：观看意味着正在进行某事，观看包含着精神上的情感活动。“感知”［perceive］一词表明，我们用如炬的双眼捕捉某物并且接受它。

无论如何，正是物体及来自它的光信号与眼睛相遇。我非常清楚哲学家否认物体的存在，也不想去了解有关它的任何知识；然而我却站在经验论者和现实论者的一边。如果几位画家同时在相同的光线条件下描绘同一对象，其结果一定会是彼此不同；这一事例经常为人提及且已成为老生常谈。然而，在某一点上这些图画又彼此相似，它们相似的程度以及因为它们的相似，由此而给有关“自在之物”［thing-in-itself］的说法提供了证据。精神之眼发挥着作用，它赋予事物以秩序，它对事物进行补充、摒弃、选择——不是创造，不是发明。没有哲学家能够阻止我们相信眼见为实。如果我们不相信物体，那么我们就无法解释艺术家与观众之间的理解如何成为可能。

20

我面对与我约两码距离的一束玫瑰花。处于安静状态的眼睛收看到了其中一枝玫瑰平面的图像 [the mirrored image]，绝不是整束的玫瑰。为了看到整束的玫瑰，眼睛就要移动，并且眼睛聚焦于其中一部分时就不能看到任何其他的部分。因此，即使是在这种断定为直接收看自然的情形中，由心灵主导的视觉行为也会发生，这一行为包括将回忆起的众多图像串联起来，对许多印象作汇集和同化处理。每一个动作都源自于探究的精神。眼睛在适应物体深度的不同层面之时仍然移动着。最关键地，我们是用双眼立体地观看。因此观看不是接受平面的图像，而是合成了记录三维空间的平面和深度两方面的两个图像。

我们必须做出如下区分：

（A）物体，大自然的片断，由于光而使之发射出不同刺激。

21 （B）视网膜上的图像，三维物体一点点将自身投射于视网膜上。

（C）回忆的图像——也可称为幻象——由精神上的情感活动所创造。

（D）描摹，素描家或画家运用不同手段实现幻象。

当我们处于（B）阶段、更确定地是到达（C）阶段而并不一定要到达（D）阶段时，已经形成的一些习惯、手工技艺的各种可能性以及复制对象的不同意图——必须加上有关物体的知识，它源于先前的视觉经验和其他感官记忆，这几方面便相互协调地工作起来。素描家的幻象不同于画家的幻象。每一位画家处理个人的内心视像 [inner sight] 时，不仅要依据其个人的意向，还要考虑他所熟悉和掌握的实现幻象的手段——的确，手段反过来又取决于画家的个人意向。尼采 [Nietzsche] 说道，画家最终只画“使他愉悦的东西；使他愉悦而他又有能力画出的东西”。素描家在自然中看到的是素描，画家在自然中看到的是画面。

问题不在于什么是可见的，而在于什么是我们感知到的；令人难以置信的是，可见世界里只有极少部分被感知，亦即被吸收进入我们的形

式记忆里。举个简单的例子。我读完了一部厚书，在阅读的过程中看过上万字；如果有人问我这本书是用什么字体印刷的，我愕然地发现自己无法回答。 22

是依据自然描绘还是凭借想象创作，二者之间的分界线往往被划得太刻板。严格说来，既不存在依据自然的描绘，也不存在凭借想象的创作。两者之间只是程度上的差别而已。当我们画素描［draw］或者油画［paint］时，我们便将视线从大自然移开，而努力地去实现回忆的图像；另一方面，自由飞翔的想象完全依赖对视觉经验的回忆——它没有从前的接受就没有此时的输出。幻象的鲜明和生动甚少基于从自然界获得印象到描摹印象之间间隔的长短，而是更多地基于视觉印象的强度和记忆力的强度。

于是你能很好地理解马克斯·利贝曼［Max Liebermann］，一位被视为不懈的自然主义者的大师，从他的创作经验出发，将想象这一概念延伸到他自己的作品中；的确，从他的观点来看，他有权宣称自己的想象活动是唯一合理和被许可的行为。事实上，每一意在描绘理想形式的艺术活动，都要有意识地摆脱对自然印象的记忆，不惧被归入矫揉造作［mannerism］的危险。只有对形式有着超常的记忆，才能使艺术家的想象远离大地而高高飞翔。*Vestigia terrent*［无迹可求］。在19世纪，不少视觉想象力不强的艺术家都可悲地被观念、文学、非感官所迷惑。 23

观看在某种程度上是一种精神活动，起初的一团色点会依据各种概念而得以区分。我们用眼睛解读这些与我们交流的色点，进而辨认出树木、房屋、高山、动物和人体。观看就是辨认出我们的意识所熟悉的外部世界。

感知，我们选择吸引人的、使我们愉快的和“美”的事物，只要我们在愉悦地凝视。我们用不同的方式观看，并且看到不同的事物，当我们有目的地注视时，譬如发觉危险，我们的意志就会得到激发。

叔本华［Schopenhauer］确信，消极地远离痛苦才是幸福。将这种想法延伸到凝视上，于是我们可以说这个可见的世界是美的，是被人享受的，只要它不威胁到我们，它就仅仅是图像；只要我们在它面前保持旁观者的身份。不仅是艺术家，而且是每个人，尤其是艺术爱好者，都应该面对大自然去幸福地凝视它，即使不是艺术家，也只有通过艺术而学到这种观看方式。由此，欣赏大自然与欣赏艺术之间的沟壑被填平了，或者至少缩小了。

24

在每个艺术家的墓碑上，也许都适合刻上歌德《浮士德》［*Faust*］第二部中林叩斯［Lynceus］所讲的话：

> 啊！幸福的双眼，从未
> 被神佑忘记眷恋；因为无论
> 汝看见何物，每当
> 万物与汝相遇，都变得出奇美丽。

这说的是艺术家生来就是看世界的。然而，林叩斯还是官方的守塔人，当翻到下一页时，见他忽然想起了自己的职责：

> 我不单是为了欣赏
> 才被安排得高高在上，
> 来自黑暗的悲惨景象
> 带着威胁阴森森地扑向我的目光。

于是火的光耀、红的火焰对于守塔人不再是“出奇美丽”，因为他心中充满了对老人家的同情，那些老人家“将在窒息中丧命”，因为他的“意志”被唤起，意识到危险、要行动、要营救；因为他猛然从闲暇

的凝视中惊醒。

在不同程度上，我们所有人都既是艺术家又是守塔人，依据我们的心灵对可见的外部世界做出反应。图画里的生活与——实际上是一回事——如画的真实生活，在某种意义上与我们无关；我们与它之间保持着一定的距离；它的严酷再也伤害不了我们；我们已变成中立的，与 25 之无利害关系的。我们要感谢艺术家，是他们将我们带离这个邪恶的世界。生活中的行为或遭遇，由于我们彼此间相互约束和控制，所以我们是奴隶；通过凝视，我们感觉自己是君王和主人。

毫无疑问，不可能完全抛弃基本的情感，诸如对悲悯或喜悦、担忧和恐惧的同感；但是通过艺术作品传达给我们时，这些基本情感改变了它们的成分性质。美学家们普遍认为，这种改变归功于重新塑形、风格化提炼以及个中具有艺术效果的诀窍。这种解释无论真假，对那些有创造性的艺术家产生了可悲的影响，他们于是受到启发去故意阉割生活，由此他们的作品也就靠不住了。

让我们想想格吕内瓦尔德［Grünewald］的《基督磔刑图》［*Crucified Christ*］，它毫无掩饰、一丝不苟、过分清晰地将受难的身体描绘到极致。观众为何可以忍受如此恐怖的画面呢？它为何没有引起恐惧而驱赶尽所有愉悦的凝视呢？因为，尽管它十分逼真，但我们面对的不是受难的身体，而是描绘受难身体的图画；因为大师传达给我们的是他的幻象以及他如此纯洁的宗教热情，于是我们的想象力便明确地远离令人恐慌、冷酷无比的真实，而去体验那久远而崇高的故事；那个可怖的场面也变成了感人至深的戏剧情景。在这幅画里，基督不是死一次，也不是 26 死于此地：相反，他无处不死，也无时不死；因此他又从未死过，也无处死过。

在这个极端的例子里，天才格吕内瓦尔德向我们显示出一种胆量，这种胆量正是我们的意愿、我们欲见其详的心理准备所需要的；时光流

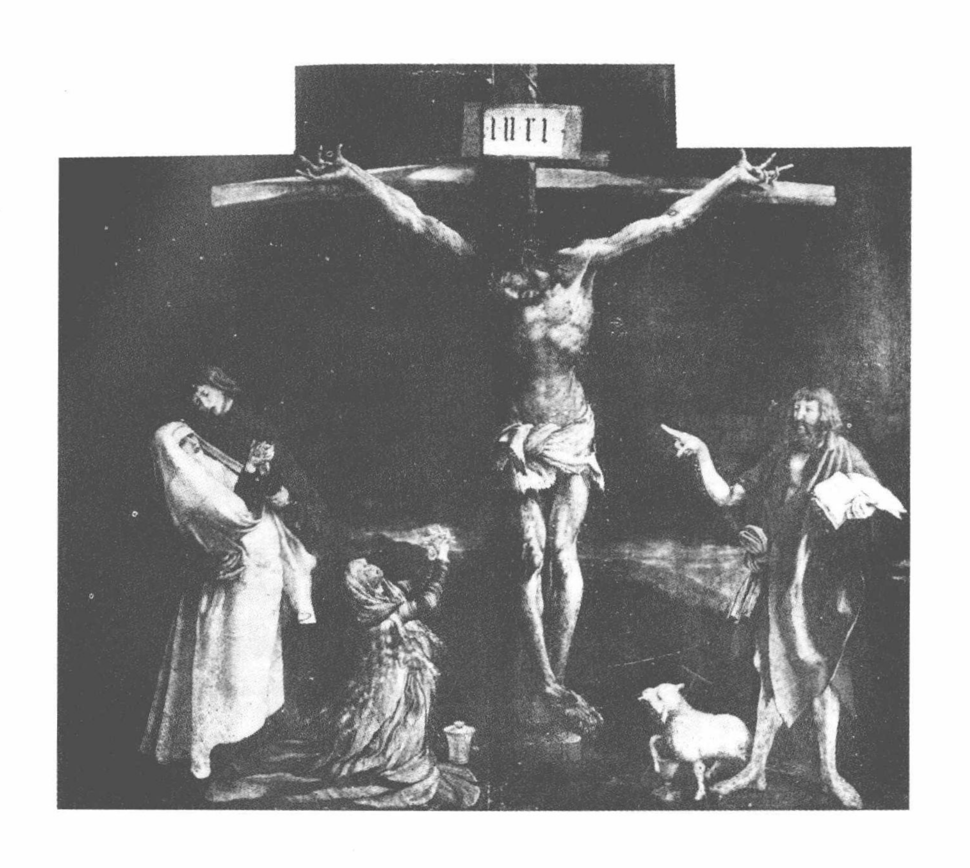


图2 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德:《基督磔刑图》。科尔马博物馆。约1510年

逝，格氏未能教会艺术爱好者们，使他们在面对格氏的幻象时也变得成熟起来——在教育观众的问题上，他也许从来没有成功过。

在任何时候，艺术作品里出现的自然片段，绝非毫无删减或增加；它经受到人的秉性的过滤，从而独立地存在并仅此一次。我们去感知艺术家所看到的东西——在我们力所能及的范围内。

将欣赏艺术与欣赏自然结合起来，而且尝试着对之做分析，这会产生许多复杂的结果。

譬如，我凝视塞尚［Cézanne］的一幅风景画，由于我已经在自然中感知到相似的片段，因此我能理解这件作品。大自然是持久的、永恒的，变化着的风格则是短暂的：由于我们有着现实的体验，所以我们多少能理解各个时期的艺术家。在看过塞尚的画后，我步入户外，在自然中感知到塞尚的许多作品。我从这位大师那里学会了观看。人们常常听到的就是如此这般或相似的说法。然而，我此刻所看到的超不出我的意向［disposition］所允许的范围，也几乎看不到塞尚所感知到的东西。而且，艺术品是通过一种禀赋［temperament］而被视作大自然的片段，但我也是通过我的禀赋去观看塞尚的作品的。 27

所有的事情经过思考后只能得出这样的推论：一定要艺术家们指明观看的路径，艺术爱好者才会用自己的双眼、用相同的眼光去感知自然和艺术。艺术爱好者从自然中学习理解艺术品，从艺术品中学会欣赏自然。

对美学家们如此热衷谈论的“无利害关系的愉悦”［disinterested pleasurableness］，不能太咬文嚼字地去理解。比如，我在观众席里坐着，的确没有参与舞台上的演出，但我并非与舞台上的事件毫无关系。我的好奇心和知情欲受到了激发。“无利害关系的”在这里只意味着所讨论的这些事件不属于我所置身其间的现实；在某种程度上我能够以故人天堂之乐的眼睛看待它们。风俗画［*genre*］使我想起幸福的家庭、



图3 保罗·塞尚:《奥弗苏瓦兹》。约1885年

温馨的居所，或者想起欢快的聚会——想起我自己现实中的一些情形和经历。风景画会唤起对长途跋涉和短途旅游的回忆，回忆起曾流连忘返或是经历过悲伤往事的地方。但是，一切事物都受到美化和柔化，去掉了锋芒，可以说有着时间和空间的距离。我自愿地、毫无约束地转向绘画——这是决定性的一步，由此我获得了至上的宁静和纯粹凝视的幸福。艺术创造了第二个世界，我在这个世界里不是演员而是观众，这个世界就像伊甸园。 28

艺术的功能是服务，艺术要装饰、记录、讲故事、教诲、体现理想以及唤起挚爱。在基督教教会的保护下，艺术辉煌地发展起来了。艺术家们动摇了纯视觉艺术的种种樊篱，从而能不受惩罚地开始以神话、诗歌、讽刺诗和逸事为题材，只要它们是以形和色的方式专门地传达智性或精神价值。

一般而言，我们在历史中可以追溯绝对视觉艺术的发展踪迹。那句格言*l'art pour l'art*——“为艺术而艺术”——在19世纪甚为流行，宣告了它所希冀的目标。视觉艺术获得了解放，如同它此前从教会那里解放出来一样，此时它要从诗歌、神话以及历史那里解放出来；并将自己投身于有形世界的怀抱。

法国的印象派［impressionists］画家们，就不时且明显不过地表现出压抑人的同情心［sympathy］。莫奈［Monet］曾这样对克列孟梭［Clemenceau］说：“我站在死者的床边，那是个女人——哟，我曾经深爱过……至今仍深爱着她。我注视着她的眼睑。我对自己说道，‘那里有种紫色……哪一种蓝色包含其间呢？还有红色呢？黄色呢？’”这种绝对的视觉艺术正愈来愈变得毫无人性。

印象派画家以此作为他们方案中的要点，要去除一切代表精神秩序和精神诠释的东西，而偏爱感官的感受：由于他们，这句话便真诚地变得可信——“无论汝看见何物，每当万物与汝相遇，都变得出奇美丽”。 29

从主观来说，就他们对可视世界的情感态度而言，他们成功地实施了其方案中的这一部分；但就其结果而言，这不是客观的说法。他们的眼睛在整个精神的情感系统里是一个器官，他们的意向和兴趣决定了对立足点、目光方向和对象的选择。因此，他们作品里所有的个性特征，并不少于那些有意理想化的画家们的作品。

最后的结果是由所谓的抽象艺术造成的。甚至现在看来也似乎是，出于自然的太多精神性和太多的观念被注入画面。人们在努力地追求视觉艺术之后，却变得无视大自然。

艺术前沿最新的变革——或者还有更新的？——尴尬之处就在于此，那些大胆、激进的人最终却被归为原始的一类，装饰——一种没有服务功能、像鸟儿自由盘旋于虚空中的装饰。

那种不让我们面对绘画或雕塑时谈论纯粹视觉艺术的说法，在面对装饰物——纯粹的装饰时，便全然失语了。装饰处处是形式与不同彩度的交织运用，完全没有联想和对现实的回忆。假如我们试图大致上用唤起和刺激心灵的情感与唤起不同感官的感觉，去区分**情感**［Emotion］和**感觉**［Feeling］这两个概念，那么我们可以说装饰更多的是诉诸感觉而非情感。运用擅长的一些元素以满足视觉娱乐的需要，通过对称和同一要素的回环反复来象征秩序和定律规则：它唤起了普遍的精神情绪，诸如出神、紧张、快乐、轻松、镇定或不安。

当你称一件艺术品为装饰时，这一半是夸奖、一半是责备。一床波斯地毯或一匹锦缎不可能、不会、也不应该超出装饰的范畴。不过，如果我称一幅画为“装饰”［decorative］，那么这一评价便包含着贬义，因为辨认出令人满意的感官刺激，也就等于承认作品缺乏更深刻的效果。既然每一更深刻的效果都涉及精神和思想方面、涉及人的命运，由此可知，与实用和装饰的艺术及工业艺术相比，自由和高贵的艺术便不是那么纯粹的视觉艺术了。

建筑一直巧妙而又有些固执地被称作凝固的音乐。就受制于目的和服务于各种需要的建筑而言，它与音乐截然不同。如果称装饰为看得见的音乐、音乐为听得见的装饰，也许会更贴切，不过音乐对我们精神生活的影响要比装饰深刻得多。

我已讨论过“观看”，在讨论这个问题的时候我已经涉及创作阶段。这很自然，因为读者无疑会已注意到，造型艺术家的活动根本上就已包含观看行为，而不仅仅只包含艺术制作和将所见之物具体化。 31

制作［make］、塑形［shape］、执行［carry out］、制造［produce］、绘制［execute］、描画［draw］、创造［create］，这些词语都是用来谈论艺术作品是如何诞生的。法语中有一个特别意味深长的词语——*réaliser*［实现］，意思是“将幻象转化为我们能用感官理解的事物”。“制作”是毫无倾向的中性词，它表明一种行为，其结果就是立于我们面前的艺术品。“塑形”表明一种意识到自身目标的行为。“执行”“制造”暗示一个模糊的领域，在此艺术形式仍是藏而不露的，直到艺术家将其呈现出来。“描画”，本身指的是使某物清晰示人，它预先假设物体的存在，那是一个混沌的状态，而艺术品正是来自这混沌的状态。你“绘制”一个摹本或复制品；这个庄重的用语表明艺术品先于绘制的行为而存在。我们越是接近天才这个概念，用诸如“创造”这样具有神秘崇高性的生动文字就会越是得体，虽然严格说来不存在无中生有的创造。“发明”［to invent］这个词——来自拉丁语的*invenire*，即发现［to find］——真正包含了对于独立创造的合理质疑，因为“发现”显然必须有一个先前的存在物。



二　存在、现象、对事物的客观兴趣

32

存在着的事物作为现象 [appearance] 映入眼帘。心灵阐释现象，心灵由此推断物的存在并构建起物的幻象，从而制作成艺术品；在这一过程中心灵不仅需要对对象做补充、填空和强调，而且还要对对象容忍、有耐心和做挑选。

现时存在的艺术家与现象之间的关系，会依据艺术家对工作的构想，对他必须创作和希望创作出的作品的构想做改变。这种受到改变的关系有无数个阶段，我们可以依据年代顺序将其大致分为三类。

只要艺术家是描绘诸神或圣者、叙述传奇或神话，他就得将精神的观念和心灵的情感作为自己的出发点——如果不是绘画传统的话——并且运用从自然中获得的印象，赋予自己的创作以栩栩如生和真实存在的错觉。

为了应对自己的工作，他毫无必要去观察在偶然的情景和背景中出现的自然特征，或者甚至不会将其视为值得入画的 [picture-worthy]。他“选取”、挑出和拣出符合自己意图的东西。戈特弗里德·凯勒 [Gottfried Keller] 在某处提到“艺术家鬼鬼祟祟的偷窃”。一位希腊瓶画家或一位中世纪的祭坛画家，他需要的是多么少啊！需要得少并不

33

是因为他无能，也不是因为他缺乏精确的视觉——这个少不是缺少毫发不爽的肖似——但相反的是，无限得多——过多的世俗空间和个人特征——不仅无助于他的意图，甚至会降低、混淆和败坏画家的视觉，从而危及作品。画家要展示的是户外无法见到的和作为一个整体的某种事物，并且他是将绘画的观念作为自己的出发点而不是视觉的经验。

每一个时期对逼真的要求在程度上是不同的。几百年前看起来很逼真的东西，现在给我们的印象却是程式化的［stylized］。

继神话、信仰和迷信的时代之后，是一个充满好奇的时代、发现的时代。人们的兴趣由不可见的造物主转向可见的宇宙万物。随着15世纪的到来，艺术家变成了类似自然科学献身者的角色。他在观察中获得了中立、宽容和多视角的态度。尤其不同凡响的是，事物之间的有机联系日益受到重视，譬如人与空间和光线之间的有机联系。存在之物不再依照先入之见来描绘，而是必须与现象保持一致：现象受到人们的如此信任，以为它能提供有关这个欢快而令人迷惑的世界的可靠信息，这个世界已经变得入画了。不论以何种方式，视觉经验都要与展示清晰的现实这一意图相联系和协调。

34

对事物的客观兴趣——源于对知识的渴求——干预了这一意图。在查验树叶的学究的植物学家身上我们能够找到那种客观兴趣，那是最纯粹形式和最高程度的客观兴趣。首先，植物学家比艺术家对树叶了解得多，因此他看到的也更多。然而他的观察受到了限制，因为树叶不是作为单独的个体而是作为它所属种类的标本使他感兴趣。树上的每一片叶子都不同于其他的树叶，这一事实只能使他感到困扰和迷惑。他还有一个麻烦来源于，他的学术观察对象在空间的位置、与肉眼的距离以及在特定的光线条件下，会产生变形、扭曲、短缩［foreshortened］和褪色。因为他所关注的是不受任何偶然情形干扰的树叶的固有形状和颜色。

实际上，对事物的纯粹客观兴趣与艺术毫无干系，但它与造型的

能力一道能够丰富艺术创作。于是，17世纪的荷兰绘画便极大地得益 35 于对有关存在之物的知识的渴求，这一情形在许多天赋不足而又缺乏想象力的艺术家的作品中显得尤为突出。如果自诩的荷兰“写实主义”［Realism］未能如希冀的那样理解个性问题，那么对这种情形可以做如下解释：有关存在之物的描绘被要求和制作成准确可靠的记录；人们绝不可能满足于现象——这就得由知识来补充，于是导致类型化［type］。当然，肖像画［portraiture］提供了一个例外，肖像画里对事物的客观兴趣和对个性特征的反应有部分重叠。

荷兰画家们是描绘真实事物的专家。波特［Potter］像农夫一样熟悉牲畜，桑雷达姆［Saenredam］像建筑师一样懂得建筑，威廉·凡·德·菲尔德［Willem van de Velde］则对造船术无所不知。

就像对事物的客观兴趣一样，叙事的倾向也侵入了绘画。杨·斯滕［Jan Steen］并不是一个无可挑剔的、机智的阅人无数者和原创性的喜剧作家。就其天生的才能而言，他并不弱于任何同代人或同胞，但作为画家，他没有取得或至少未能保持像格拉尔德·特博赫［Gerard Terborch］那样均衡的画技，谨慎使得特博赫学会了聪明地自我约束。斯滕在画故事、作乐或欢宴时，其画面过于喧哗和毫无修饰，他常常牺 36 牲了制作的谨慎性。睿智的画家，曾冒险越过可见世界的终点与想象世界的起点之间的边界。19世纪上半叶，追求“诗意”［poetic］的倾向对绘画的危害是显而易见的。

19世纪下半叶，画家们抛弃了诗歌、历史和逸事。随着对事物的客观兴趣的减弱，叙事的倾向也受到抑制，艺术变得独立和自主起来。画家与现象之间的关系再次发生改变。哲学家们已对“自在之物”［the thing-in-itself］产生怀疑，并且宣称现象是人类精神的创造物。出于可靠的直觉——如果不是为了捍卫正统的利益——艺术家必定会反对这种观点。毫无疑问，在19世纪，到处都兴起了——来自对那个消极信条的

积极演绎——对现象的热烈关注。如果哲学家悲观地说“现实只是现象”，艺术家们则会乐观地回答“现象就是现实”。出于对毁坏有机联系的恐惧，画家们开始将构图、程式化、补充等所有主动的干预视为拙劣之举。印象主义给艺术家指出了一个立足点，他从这个立足点出发，必须毫无顾忌地描绘那些进入其视野的事物。对独特的视觉经验的自信需要有更明确的错觉，偶然挑选出的场景，粗犷、迅疾的用笔，以及漠视固有形和固有色：因为所有的事物都是在三度空间中偶然的位置和偶然的光线环境中呈现出来的。既然画家再也不将一些概念作为自己的出发点了，于是类型便让位于具有个性的形式。画家让图画自己去记录故事、激起故事、讲述故事——“让”［let］的意思是*laisser*［任凭］，而不是*faire*［促使］。画家不愿意变成一个与作品交谈的对话者。

37

杨·凡·艾克在画锦缎斗篷的时候，他对事物的客观兴趣使他本人服从于存在的对象：于是他创造出的东西给人的印象同真实的锦缎斗篷一样；然而马内［Manet］的作品只是他本人满足于现象的产物。说这种差别只是在于主观的看法，这不会遭到反对，但在结果中却是非常明显的。如果我们站在一英尺、三英尺或两码远的地方，会发现杨·凡·艾克的作品呈现出丰富的错觉，而马内作品的效果则固定在一个明确的观看点——画家正是从这一观看点描绘对象的。

凡·艾克的眼睛面对静止的世界而运动；马内的眼睛面对运动的世界而静止。

我不想给人一种错觉，以为我有能力给每位大师在大厦的同一层楼里各分配一间房子。每位画家——除了他所属的那个时代之外——根据个人的意向而对现象采取与他人不同的态度。尤其是自15世纪以来，诸多的边界已经被移动过了。天才的大师们——如提香［Titian］或是伦勃朗［Rembrandt］，直到他们生涯的最后——超越了我所说的那些边界。丰富和复杂的创作拒绝被压缩在一个公式里。

38

至少还有一个基本的、主要的倾向清晰可见：从主动、有选择地改变多彩的生活影像，转变为接受以及坦率和虔敬地献身于多彩的生活影像，并且毫不犹豫地接受我们身处的、相互联系着的、此时此刻的存在。



三　艺术与象征

39

心灵之眼的所见通过各种手工程序使之成为肉眼的所见，这对于所有导向图像的艺术活动来说都是共同的任务。肉眼的所见，是一个已由诸感官感受到并由精神使之有序的综合体。感官与精神之间的相互关系决定着无穷尽的艺术手法，这些手法彼此不同，它们在历史演进的过程中都出现过。

美学家们阐释艺术的秘密，将柏拉图［Plato］作为他们的出发点，也认为艺术要复制的不是此时此地所见的现象，而是理念［idea］——就是存在于由许多视觉经验积累而成的想象力中的形象，这是个完美、令人愉悦、去除了所有偶然之物的形象。这种理论对于创造性的艺术家来说会变得多么危险，作为艺术判断的规范它又是多么可疑，但值得庆幸的是，美学与艺术判断几乎没有什么联系，有可能通过细致的解释赋予这个标准以普遍有效性。

40

如果我们还记得即使是一位坚持写实的画家，他在画面前的一枝玫瑰时，已经看到了许多的玫瑰，并将玫瑰认作花卉。他感知到这一母题［motif］只是因为它使他愉悦以及他期望看到它，于是我们就接近了柏拉图的理论，就能够说关于玫瑰的“理念”正是要描绘的事物。然而，

这种理论只有与艺术史的特定阶段相联系时才有效，它受到限定或者拓展，因为在历史的演进过程中，个体的视觉经验及个别的现象越来越强有力地决定着艺术形式。从非哲学的立场出发，我们不说“理念”而宁愿说一幅“清晰的记忆图画”[clarified recollected picture]，它因其具有的象征价值而不同于个别的物体。

象征 [symbol] 是一种符号，它通过惯例、习惯，或者直接通过它的形式和色彩，唤起它无法明确表达的一些观念。象征中的可见物代表着某种不可见的事物，正如字母代表着发音。旗帜意味着家园、国家和爱国主义。所有艺术都是象征的，因为艺术家通过图像、语词或者音符来与观众或听众交流，艺术家用世俗的代表超验的，用符号代表思想或情感，用个别表示一般，用个例表示种类。

41 面对一尊希腊雕像，没有人会误解艺术的象征功能。美丽的青年代表着天神。受到宗教启发的艺术显然是象征性的，把人类的、尘世的事物表现为超人的。光轮 [halo] 就是一个明显的象征。纵然在艺术的演进中，象征的效果似乎被隐藏起来，但它从未消失过。凭着克服了个体事件的狭窄性，造型的能力可以得到辨认；依据宽容度使可见或可闻之物指向言外之意，艺术的价值便能得以衡量。然而，我们必须假定艺术家和观赏者能相互理解，艺术家有足够的能力将观众提升到他自己的水平，而观众也乐意被提升。

建筑和音乐激起灵魂许多普遍的冲动或共鸣；雕塑和绘画激起的是一些更特别的冲动或共鸣，譬如它们有思想的修饰。

象征不能混同于寓言 [allegory]。前者部分地诉诸感觉，部分地诉诸情感；后者——作为谜语或字谜——诉诸的是智力，并且从本质上来说，它是一种可疑的艺术载体。

所有的艺术都是双语的 [bilingual]，即描述 [speak] 和叙述 [sing]。它在表现实际、具体事物的同时，还传递着精神感受。只是，

听众或观众必须有接受的能力。否则，可能就有人把歌德的诗句*Ueber allen Gipfeln ist Ruh*［群峰一片沉寂］读作天气预报。造型的艺术家给我们展示的一些符号，一方面能使我们辨认出自身所处的熟悉的世界，另一方面又向观众传达出艺术家对世界的理解、评价以及他从中获得的愉悦。 42

人们经常不无理由地把艺术和游戏联系在一起。尤其在分析艺术活动的早期表现形式和讨论艺术起源的热点问题时，我们的结论与调查儿童游戏时得出的结论非常相似。儿童玩游戏，家养的动物也玩游戏——儿童还没有被迫为生存而奋斗，家养的动物也不再需要为生存而奋斗。游戏只不过是用愉快的、过剩的、自愿的行为去模仿并替代严肃的、必需的、迫切而艰难的行为。游戏与艺术活动都起源于闲暇，由于日益增长的精神可动性［mobility］，即*horror vacui*［空白恐惧］，单调乏味的状态使得人们需要让不再受约束的各种形态自由移动，需要用一系列的音符填补时间的空白，需要用一系列的形状填补空间的空白。



四　形式、色彩、色调、光线、金色

43

形式和色彩密不可分。存在着的只是有色的形式，而且同样的情形是，色彩也必须由形式来规定。一切可见之物都由各部分组成，这些部分就是形式、色彩或者色调，人们依据它们的性质去研究。部分的范围、数量和边界叫作形式；部分的内容和质量叫作色彩；部分的光亮程度叫做色调。形式的界限存在于一种颜色的终结与另一颜色的开始。人的思维已将完整的现象分割开来。的确，选择、剥离、甚至部分无目的的视觉行为，能够漠视色彩或者至少使色彩失效，但甚至在一种极端的例子里譬如线描［outline drawing］，黑与白——黑白毕竟也是色彩——仍然是必不可少的，其目的就是为了引人注目。相反，叫作色彩的部分，其边线就可能会变得模糊不清或者消弭，如此这般，有关存在之物的记录和信息就会失去清晰性。形式更多地诉诸理解，而色彩更多地诉诸感觉。色彩作为象征能产生直接的效果。白色使人联想到空虚、纯洁、单纯。形式与色彩的关系就像是歌曲里的歌词与曲调。关于各种色彩对心灵、情绪的影响，歌德在他的《色彩理论》［*Theory of Colour*］中已讲得非常详细。顺便说一句，令人奇怪的是，歌德面对大自然时的色彩感觉惊人地敏感，但这种色彩感对他的艺术判断却没有什么帮助。

44

我们会遇到绘画的视觉方法与素描的视觉方法之间的对比。我看到一个红色圆圈后，我能在记忆中留下圆圈的轮廓或者红色，这取决于我是理性还是感性地关注或处理它。

上帝并不是先创造出这个世界，然后再给它着色。对现象的分解是在教育的课程安排中、工作的方法和学院的教学中得以强化。人们处理可见之物遵循这么一个建议：*Divide et impera*［分而治之］。一人画形**而**一人着色。正如学生们参加这类相互隔离的活动时，他们的视觉记忆失去了形式与色彩之间的有机联系，他们会经常给形式添加不合适的色彩。他们对形式的态度是诚挚、谨慎和虔诚的；而对色彩的态度是任意的和游戏的。

45 例如，15世纪的画家将圣者形象引入作品，圣者形象在画面上仅有四五英寸高，从观赏者的眼光看去，似乎站在一个相当远的位置；然而圣者的红色长袍所表现出的色调强度，却是与相当近的距离相一致的。此处所获得的形式和色彩，既不是由于相同的视觉理解，也不是来自相同的立足点。

画素描就是估算、确定对象尺寸［size］的各种比例［proportions］。由于有色的表面明确地包含有对象尺寸的各种量度［measures］和比例，这些量度和比例是由素描家明确地绘制出来的，因此结论便是：绘画是完整的描绘，素描则是部分的描绘。

让我们试着去了解一幅大型画作是如何诞生的，一幅鲁本斯［Rubens］画坊中精心构制的作品。这位大师画素描“写生”［from nature］运动中的一些人物，小尺寸，而且不着色。他还“凭空”［out of his head］为整个作品绘制一些小幅速写，敷上适合远观的色彩。在这些素描的帮助下，原来在小幅速写上构思的作品被大师或者助手们转换成与真人等大，而且色彩加强，将之调整为适合近观。

立足点于是便连续地变换：在变化着的距离里获得的一些视觉印象

得以相互结合；而就色彩而言，惯例、习惯和常规做法依然大行其道。像我们现在假设的那幅画，它的产生是多么的不自然，它是多么的混杂，它又是多么明确地**绝非**来自单一的视觉经验！大师们的素描是“写 [46] 生”，色彩却“凭空”。回忆曾经见过的事物，对形式比对色彩要更敏锐，对形式的回忆也受到了更好的训练。我们可以说，长期以来，绘画只不过是着了色的素描。

17和18世纪的画家，在一定程度上克服了这里提到的矛盾，多少是依据了他们个人的性情和为自己设定的任务。阿尔伯特·库普［Albert Cuyp］比雷斯达尔［Ruisdael］更成功，夏尔丹［Chardin］也比华托［Watteau］更高明。作为画家，不炫耀智力的人往往具有优势，并成为领路人。然而，这一矛盾还要留待19世纪非学院派的印象派画家去完全解决，去有意地克服它。

正如这一画派在实践中将现象分为形式与色彩一样，由此将色彩与色调区分开来也是可能的。的确如此，我们从来没有感知过没有色调［tonality］的色彩表面，色调依赖于光线。如果我们由此谈到“固有的色彩”［inherent colour］——固有色［local colour］，我们只能将其理解为置于正常和均匀的光线条件下的色彩。

光线也许在此处耀眼、在彼处暗淡，如此便会改变固有的色彩以及色彩的性质。受日光直接照射下的绿色树叶看起来是白色的。色彩在一处开始发亮，展示其最大的亮度；到了另一处，则会泯没在一片阴影 [47] 里。在我们所称的灰色画［*grisaille*-painting］中，固有的色彩被完全地否定了，外部现象也被减弱为色调的诸多对比。在17世纪盛行的明暗对照画［*clair-obscur* painting］中，艺术家们单方面和刻意地注重光线，通过有意强调光线与阴影的对比而获得动人的、戏剧性的和神秘的效果。艺术家们如此这般大胆地主观干预，这种违背惯例的做法使我们推断，画家自身的个人价值意识已经大为提高。其结果是，不必牺牲色彩的壮

丽与秀美：通过与中性的大面积暗部作对比，就像宝石与衬底的对比一样，色彩甚至可以增加饱和度［intensity］。伦勃朗的晚期作品就是很好的例证。

如果对事物的客观兴趣占上风，那么人们追求的是清楚和完整地知道不同事物固有的色彩和形式，而变幻无常的光线则被认为是捣蛋分子。假如我们将桑雷达姆的作品与伊曼努尔·德·维特［Emanuel de Witte］的作品做比较，那么桑雷达姆的画作就提供了一个有启发意义的例证。在前者的作品里，由于画家喜爱建筑的实际细节，而将光线做中性化处理。

光线的作用是复杂的。它使固有的色彩“发亮”，但在极端的程度中，例如过强或过弱，光线就会既摧毁色彩也摧毁形式；它也产生色彩——金色和银色。物体不透光就会呈现为三维的，光线用这种方式强调了立体的错觉，也加强了空间的深度。最后是光线创造了一切，因为人与物之间在光线下存在着密不可分的关系，光线通过相同光源使他们成为可视的；他们在某种程度上要将各自的存在归因于相同光源。画中的各部分也因同为光的产物而形成了一个家族。连续观察光线——一种新作法——逐渐取代靠对称和平衡而获得的有节奏的布局。

48

受光体的另一面是暗部，这是物体本身的阴影。在物体边界以外的阴影叫投影。投影不时地展现出截断光线之物的平面图像，并且多少有点变形。平面图像便将物体与其周遭世界连接起来。一方面，物体本身的阴影满足了人们对事物的客观兴趣；另一方面，投影——模仿物的扩展部分，尾端或者尾部——虽然不能明确物体固有的形式，但却说明了空间的联系和光线的来源。直到近代，投影才被用于适应画面效果的需要。由于白天的户外洒满了漫射的阳光，这使得投影看起来不是非常清晰——与暗房中的人造光完全不同——其结果便是北方人尤其是荷兰人在观察投影方面遥遥领先。



图4　阿尔克马尔的画家：选自《仁慈系列作品》的镶板画。阿姆斯特丹，国家博物馆。此画为具有强烈投影效果的早期范例，1507年

49 通过反回来的光线——反光，物体的阴影就会部分变亮。这一现象长期以来未曾引起人们的注意，更因为其似乎模糊而非明确了立体物的形状。描绘反光以表现出对物体的仔细观察，这种画法也许为低地国家的画家们所采用。杨·凡·艾克、德克·包茨［Dirk Bouts］、胡戈·凡·德尔·格斯［Hugo van der Goes］，尤其是16世纪的杨·格塞尔特［Jan Gossaert］，他们将注意力转向这种间接光线。斯特凡·洛赫纳［Stephan Lochner］，这位尼德兰艺术家们的虔诚弟子，利用阴影部分的少许光线，把物体从黑暗背景下衬托出来。

我们讨论暖色和冷色，如同在音乐中谈论小调与大调。就色彩而言，这不是绝对的区分，只是程度上的差别。红色与蓝色分别处于色阶的两个极端。在红色中，有些是暖色，有些是冷色。草莓红、猩红、绯红比红色淀、朱砂的色调要暖。冰是白色和蓝色的，火发红光。这些术语是由感觉给予视觉的。我们以“冷”来形容天空、无限、距离以及一切光秃秃的、死气沉沉的事物；“暖”则使人联想到近的、有机生成的、充满活力的、生气勃勃的事物。

50 色彩依据或冷或暖的分类，它们作为象征符号，实际上是基于情感而不是惯例来指意的。冷色表示遥远、距离、变形，也表示缄默的尊严；而暖色表示近距离、幽僻、亲密、世俗的亲近。我们所见的远物比近物含有更冷的色彩。从事户外写生的印象派画家偏爱冷色。在选择何种色调中，画家的气质和个性就会显露出来。

譬如，下面是一些画家的对照表，他们在明确地面对何种色调时，常常选择与传统倾向相反的方式：

冷	暖
皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡［Piero della Francesca］	德克·包茨
胡戈·凡·德尔·格斯	提香

格列柯［Greco］ 皮特尔·德·霍赫［Pieter de Hooch］

维米尔·凡·德尔弗特［Vermeer van Delft］ 卡尔夫［Kalf］

斯奈德斯［Snyders］ 阿德里安·凡·奥斯塔德［Adriaen van Ostade］

泰尼耶斯［Teniers］

金色，被认为是一种特殊类型的色彩明度［colour value］，在画中履行不同于其他色彩的功能。金色不属于那种营造出现实错觉的方式；相反，它是使艺术品摆脱尘世的属性及消解错觉的方式。镀金的背景否定了空间。这种昂贵的金属——成为辉煌的装饰中最引人注目的亮点，在幽暗的教堂里神秘地闪烁——如同庄严、无词的音乐。这种稀有物质在艺术品中象征着精神的和无肉体的事物。 51

彩绘圣坛缎屏和祭坛画是作为金属制品的替代物出现的，所以它们长期模仿立体装饰与敷瓷釉作品中的极度辉煌和华丽金光。在15世纪意大利北部的绘画中，卡洛·克里斐利［Carlo Crivelli］作画时大量使用金色饰料，他也许受到来自希腊圣像画的影响。供奉画中使用金色分量的多少，显露出守旧和敬神态度的不同程度。

我们可以见到金色是如何逐步被摒弃的，其原因除了人们对空间深度的追求之外，还有对现实世界日常事物的追求。杨·凡·艾克和一些15世纪的佛罗伦萨画家——当时最进步的力量——拒绝使用这种昂贵材料，因为它与他们的视觉方法不可调和。然而，德国和威尼斯的画家们还在一段时间里依赖这一传统方式，用于庆典和装饰。在光轮——无论是碟形还是辐射状——以及衣饰边缘的装饰中，金色在15世纪仍然被大量使用。1470年左右的德国画家，曾稚拙和不合逻辑地将风景画的背景与金色的天空融合在一起。

总之，在严肃的艺术里，每种材料自身的“美”越来越受到忽略——为了获得错觉效果——只被用于装饰和工业艺术中；例如丝绸、 52

象牙、瓷器、金器、银器上。

最终，金色被排斥在画面之外，就像被晾在了休息室中一样，金色围住和框住了自然的残片，并使得源于精神观念的艺术与我们的现实相分离。

五 “入画的”概念

53

在“绘画的视觉方法与素描的视觉方法”这一对反题概念中，我们曾提到过“绘画的”[pictorial]概念。英语中与“绘画的”一词并列的还有几个同义词，尤其是“可画的”[paintable]和“如画的”[picturesque]；而且这两个词在词义上可以替代“绘画的”。有时，“可画的”和“如画的”几乎被不加区分地使用。在天空中可以观察到的某些效果——飘动的薄雾、云彩以及不曾察觉就正在消失的色彩空间——暗示着既是“可画的”，又是“如画的”。

当我们将它与素描、造型艺术或者数学的有关概念相对比时，这个概念便发生了变化。相对来说，轮廓、外形能产生如画的效果。山上犬牙交错的岩石比金字塔更如画。甚至在几何学的领域中，也能观察到或多或少如画的效果。椭圆形比圆形更如画，长方形比正方形更如画。两点之间有无数条线距，其中最短的最不如画。不期而至、不可预见的形式显得如画，它吸引目光，激发眼睛活动，将其从呆滞中拯救出来。妙趣横生的言论影响心灵，如画的形式也是如此——之字形轮廓，出乎意料的转折和扭曲，倾斜的、被移位的边缘线，被打断的趋势——感动着眼睛。眼睛在来来往往地猎取对象时，提醒心灵到外部世界运动。人们

54

感觉到，显示活力迹象与结果的形式才是如画的形式。那些有机形成、有机生长的形式比人造的形式更如画：苹果、树木比台球或圆柱更如画。真正的宝石比合成制作的无瑕疵纯色宝石更如画。对如画的追求意味着对自然的渴求，意味着逃出常识的樊篱，意味着热衷于野性的自由、冒险、恣意和沉迷于不可测的事物。

大自然在动物和植物的王国里打扮和装饰她自己的创造物。树木的年轮、树节、树皮或者成行的斑点，都展现出成长的痕迹。以大自然的装饰为榜样，人类也装饰自己的身体、衣服、工具和居所。自然产生的连续性和重复性，并不因为经人类心灵的计算和测量而显出死板僵化的整一，反而呈现出更为灵活的规律性，它与用直尺和圆规制作出的整一性一道显得如画。任何挑战大自然充满丰富想象的艺术形式的企图，从未完全成功过。只要想一想绝没有两个人的指纹相同——相同的皮肤纹理，你就会意识到这种丰富的想象力。个性比类型更如画：人类的心灵偏爱秩序，往往在法则和规律中寻求慰藉。

55

画家使用画笔，而素描家使用铅笔或者钢笔。画笔画出空间和点，而铅笔产生的是线。视觉方法与媒介彼此互相影响。

在某种程度上，画笔也能用于素描，铅笔也能用于绘画；即用某种调子表达出不同空间，或是用排线暗示出不同空间。然而，铅笔本来的功能是、并一直是分离、截断和划分；画笔本来的功能则是统一和聚合。

视觉方法与沉思的心灵兴趣联系着。关注外部世界的事物分类和结构的人偏爱素描；他们力图解释事物，想从现象中抓住永恒、实在和建构性的事物——力图理解事物的本质。素描意味着衡量、设定比例关系，意味着提炼、超越和排除光与色的迷惑作用。具有男性气质的大师——谨慎，专注于传授，严厉，思虑周详，关心信息传递、叙述故事、完成表达——都是了不起的素描家。而女性易受感染、天真和感性

56

的本性，则可以在大画家中见到。

学生从素描开始学画，人类亦是如此。大致说来，艺术是沿着从素描到绘画的方向发展的，当然也可以见到许多偏离这条主道的倾向。视觉方法因种族特征、气候和个人气质而改变。经常有人说德国人基本上是素描家。另一种更为普遍的说法是，与拉丁人相比，条顿人是素描家；这种说法是完全错误的。在低地国家，条顿裔荷兰人比南部省份具有一半法国血统的画家展示出了更多的绘画感。18世纪伟大的英国画家都是平庸的素描家，而奇怪的是，他们作为收藏家却对古代大师的素描有深刻的理解。气候与空气状况的影响似乎比种族的影响更为强大。阿姆斯特丹和威尼斯——画家之都，都位于水边。感性的、非精神性装饰主导的东方，似乎是绘画的视觉方法的源头。威尼斯却以开放的姿态接受来自东方的刺激；格列柯就是从那里经由威尼斯而来到托莱多［Toledo］这个半摩尔人的城市。 57

流行的观点认为，由于遗传的性格影响，所有民族和种族的艺术活动总是沿着同一方向发展；但这种观点经常与实际观察相矛盾。12世纪，法国人在纪念性雕塑上表现出了优越的才能，接下来却是一个相当贫乏的时期。18世纪，法国人作为结构素描家遥遥领先；19世纪，由于对自然的敏感和绘画的视觉方法，他们的绘画达到了顶峰。一向以素描和版画著称的德国人，突然在1503至1515年之间短短的时间里，因克拉纳赫［Cranach］、阿尔特多夫尔［Altdorfer］和格吕内瓦尔特［Grünewald］的作品，成为真正意义上的画家，并且比同时期的尼德兰大师们水平更高。



六　尺寸与比例、远景与近景

58

画的尺寸，如果是艺术家无意识的选择，就会透露出他的意图和个性。在许多情形下，不存在选择的问题；委托时已经自行解决了这一点。如特定空间的墙壁上需要填补，某种空间长度的祭坛画也是订制的。后来，画家在选择尺寸方面才有了相对的自由。

图画的空间长度与图画的观念之间存在着相互补充的关系；同样，图画的观念又与作画的手法之间构成相互补充的关系。情感和精神的伟大性扩展了图画空间，狭小的心灵则偏好小尺寸和小比例。大幅图画把观赏者引向一个离画面有一定距离的位置，而且强迫画家改变他的立足点，向后退，以便将整幅画尽收眼底并判断其效果；而且，它还使粗放、疾速、概括的画法成为必要。无论题材是什么，小画本质上精巧，大画本质上恢弘。基于个人的爱好，每个画家都会发现某种尺寸方便、受欢迎以及令人感到愉快；只是在过去的数百年里，画家才经常迫于外界的作用而使并不合意的尺寸为己所用。

59

多乌［Dou］的小画显得非常自然，如同丁托列托［Tintoretto］的大画一样。每种尺寸都有一定数量的形式容量与之相对应。因此，每种尺寸又需要对形式知识具有明确的度量。

时代、当地的条件和传统决定尺寸与比例。与15世纪相比较，16世纪以日益增长的自负和野心追求恢弘。大尺寸对在壁画方面受到过良好训练的意大利人来说，比对尼德兰艺术家来讲显得更为自然，而尼德兰艺术家15世纪的镶板画［painted panel］，并不否认沿袭了写本彩饰［manuscript illumination］。降至17世纪，荷兰人乐于制作小或中等尺寸的画幅。

对每一绘画主题——在可移动的范围内——都有与之相宜的确定尺寸。奥斯塔德画的那些农民，若与真人等大，将令人无法忍受。而波特的《公牛》［*Bull*］等身大，却给人留下了怪诞的印象。老练而自律的画家如格拉尔德·特博赫，所选定的尺寸总是与他的才能、画法和题材十分合适。

60 除了来自订制人的约束外，画家的雄心经常导致不协调，一方面缺乏尺寸之间的协调，另一方面是表现力和画法不和谐。与大画幅紧密相连的是修辞性的感伤，这种情绪显得很空洞，而且令观赏者失望，除非其观念和表达能与尺寸相协调。

假设一位有才华的画家追求自由，而外在的力量也没有破坏性的影响干扰他，那么在他个人的发展过程中，我们能注意到从小画到大画的趋向。一位天才沿着这条路努力时甚至与时代潮流相悖，例如伦勃朗有段时间就选择制作小画。当画家变得更成熟、更年长时，他们就会获得更广阔的视野，获得一种关联感；他们牺牲细节而变得心向深远。注意力从树叶转向树枝，从树枝转向树木，从树木转向整个森林。

伦勃朗在他一生发展的各个阶段，都有大画和小画产生；早期的观念和表达非常适合小画幅，晚期的观念和表达又极适合大画幅。他早期主要画近景，而晚期主要画远景。

61 远处的人物看起来很小。由于我们知道它的真实尺寸，那么我们见到的人物便向我们显示了它在空间深度中所处的位置。远处的人物，透

过层层灰暗的空气层看去，已丧失了一些体积感、色彩和清晰度。这也许会引起错误地推断，以为小比例的人物必须展示与远景相关的特征。这是绝对不行的。相反，小画会因为它圆熟的技巧、丰富的细节和精确性而吸引和满足观赏者。杨·凡·艾克画过小幅近景，我们谈论形式和色彩之间的不协调时已注意到这一事实；丁托列托则画过大幅远景。杨·凡·艾克给了我们一个缩小的近景；而丁托列托给了我们一个放大的远景。一幅等大的近景，如莱布尔［Leibl］的一些画，有制作蜡像效果的危险。每一个画家都习惯于——与他所处的时代和他的个人爱好一致——一种源自近景或远景的视觉，他采用这种视觉时或多或少与尺寸和比例关系无关。

大致来说，绘画是从近景发展到远景。对华丽、明确的固有色的原始爱好和对事物的客观兴趣，都曾经不容许牺牲固有的形式和色彩，这些禁忌长期以来要比基于空气和透视的视觉逻辑更权威。在某种程度上，个人的成长与人类的进化是一致的。 62

与明确的和珐琅似细腻的画法形成对比的是开放、雄浑、恣意的画法，这种画法与从近景向远景的转变是平行发展的。我们可以比较杨·凡·德尔·海登［Jan van der Heyden］和杨·凡·格因［Jan van Goyen］画中的石墙。在前者的画中，石头画得既突出又精确，历历可数。在后者的画中，石头是用不规则的“入画的”生动笔触来表现的，有远景的效果。画近景的杨·凡·德尔·海登比杨·凡·格因年轻。绘画史上还有这种倒退的例子。

空气透视［atmospheric perspective］不能像线性透视［linear perspective］那样进行计算或者分析。根据视线距离和空气状况，色彩容易产生变化，朝向深处会变得更浅、更淡和更中性，因此色彩的变化便告诉了我们物体的位置。画家观察到这一事实，从而有意唤起和强调空间深度的错觉。然而，就线性透视来说，画家受制于规则，但对空气透视他能较自

由地处理。16世纪，当空间深度像新发明一样受到热烈欢迎时，色彩变
63 化的位置安排经常被夸大、被特意强调、被图式化，并被不同程度地敷色。三个区域彼此截然分开。前景中的第一个区域是暖褐色，第二个区域主要是绿色，第三个区域是浅而冷的蓝色。这种三重敷色法，如雅多库斯·莫帕［Jodocus Momper］风景画中的处理，逐渐让位于不同背景之间更为自然、难以察觉的转换。

空气透视作为一种构图方式，尤其在19世纪因被人们过分强调而背离了观察，例如柯罗［Corot］的观察，他晚期的画法便完全基于色调的渐变。对空气透视的反拨，也最终成为一种新的画法。

在画面中区分不同深度区域的做法相当早——16世纪早期荷兰的画家们尤其热衷于此，用这种画法将前景中较大的人物处理得与近景一致，而远处较小的人物则与远景一致。这种对比有时给人以突兀的感觉，比如皮特尔·阿尔金［Pieter Aertsen］的画。

七　论线性透视

64

在我看来，透视法在文献中被片面地认为是一种主观表现方法，是心灵追求秩序的成果，而很少被认为是客观存在的现象。哲学家也许会反驳说“客观存在的现象”本身是自相矛盾的，但是我希望读者能理解我的意思。边界随着物体在深度空间中的位置而移位。立方体侧面的水平线——我们知道它们是平行的——会互相交叉。肉眼感觉到这一现象并不需要懂得透视法则；实际的透视法则，历史地来说，只是晚近的发现。这种现象经常可以看到，只是没有被感知到。完全不熟悉透视法则的画家将前面的圣者画大和把圣者后面远处的屋子画小，这就向我们表明他已经开始用透视的方式观看。

65

观看者的主观视点决定了是否以及如何协调地通过移位［displacement］、短缩［foreshortening］和重叠［overlapping］，去实施和完成对画中固有形态的修饰。只要立方体是兴趣的主要对象，且又与它偶然的位置无关，那么它在透视中的呈像［appearance］会作为变形和视错觉而被忽略，并且得到有意的纠正。只要人们相信所知甚于所见，他就能将立方体侧面的水平线画成平行线，而与实际现象相反，并且对实际的现象视而不见。当人们意欲以固有的形式表现与复制个别对象、

物、人、依概念分类的存在物时——对诸物体之间的空间联系或关系毫无兴趣，这种情形就会出现。

原始艺术，直至中世纪，尺寸的比例关系更多是由次序的精神级别而非观察来决定的。神性由尺寸而得到膜拜，君王由尺寸而得以区别，祈祷的捐赠人和劳役的奴隶则以较小的比例描绘。当人们惊奇地看到这类画面时，他们遇到了可疑的“倒置透视”[inverted perspective]的概念，它曾导致荒唐的推论。当人们开始思考周围的世界、构成的环境、个别事物之间的空间关系时，透视法受到了一定的关注。它逐渐被中世纪的作品所采用。素描家起初纯粹以双眼所见为凭，而后做了相应的修正，按照透视来处理移位。早期对空间分析的尝试——片断而不连贯——实际上也曾被注意到。对空间的追求在15世纪变得非常强烈，极大地提高了人们用透视法观察的能力。需要先于理解。正如使大多数人——甚至穷人——也接触书籍的愿望引发了活字印刷的发明，对空间的追求也驱使人们去发现透视法则。这一决定性的变革，经过像杨·凡·艾克这样一些天才画家的进一步推动，走在了成功的几何分析之前。这些规则被发现后，在被人们学习时，每个人都能在画面上分析深度的错觉，于是在整个16世纪人们以更大的热情实践这一技艺。

66

装饰表面的艺术——我记得有诸如壁画、彩饰玻璃画、瓶绘、挂毯之类——或多或少在其发展的各个阶段，对透视现象都有谨慎地保留——不愿因强烈的空间错觉而穿过或损坏墙面或者器具表面。

67

中世纪的祭坛画大师不得不装饰教堂的家具，还得描绘绝非凡人的圣者们在这类房间里的聚会。因此，无论是形式还是精神内容，都不至于引导他有意去营造空间错觉。作为视觉知识而非直接观察的结果，他只从自然现象中摄取服务于宗教所需的装饰和写实目的的元素，透视现象是他并不需要的。

镶板画作为昂贵的浮雕镶板的替代物，起源于中世纪；因而与此相

一致的是，它长期以来受主导雕塑的风格法则所左右。而对于雕塑家来说，依照透视的规则去观看，是某种格格不入的事。

亚洲的绘画，甚至其中的佼佼者，也见不到对空间的渴求，而正是这种对空间的追求，在欧洲却导致透视法则的实现。亚洲的绘画偏爱平面和装饰，有理由说这类绘画本质上就是书写。如果我们考虑到全世界的艺术活动，人们会发现对制造空间深度错觉的强烈兴趣，无论时间还是地域，都只限于较小的范围。

15世纪以来欧洲绘画的发展可以被认为是一场针对画面的斗争，而这一斗争史上辉煌的胜利是数学规则的运用。对空间的追求属于富于发现的时期，在这一时期，人的心灵渴望着在某方面与众不同；这一时期的人们精力旺盛，渴望征服，勇往直前。 68

出于误解，有人曾说19世纪的一些大师放弃了这种考虑透视的视觉方法。尤其是塞尚，被誉为数学法则的突破者。这种看法多少有点道理。被征服与赢得的空间深度再也不能激发起当初那种发现新大陆般的狂热，而追求画面完全和谐的激情使得艺术家不再强调那创造空间的线条，不再精心地构建空间深度。事物的外部呈像在19世纪被人们顶礼膜拜，但对现象的兴趣毕竟只是关乎表面的问题，而对三维存在物的客观兴趣已经衰退。



八 动 态

造型艺术家不能表现动态，尽管他能在沉思中体验动态：他只能间接地阐释动态。对动态的强烈追求有多方面的原因。动态是生命；动态是活着的表征，动态是生命的幻象，而生命又是艺术一直以来所关注的。要讲述事件和所发生的事情，就必须表现它在时间进程中变化的位置，这使得艺术家面对一个难解的问题。的确，艺术家的命运就是发现自己面对一些难解的问题。

空间与动态互相补充。空间错觉越强，物体越容易看似在其中移动。另一方面，运动中的物体也为自己创造空间，作为改变位置的阶段性表现。甚至看来符合透视法的静止物体，也在我们的想象中创造出空间，而每一物体都占据着空间中的一个局部。运动的物体扩展着空间。人物在舞蹈中旋转时，会释放出围绕它的空间。走动、跑步、飞翔，物体会暗示出它所留下的空间和它将达到的空间——甚至可能超出画框之外；于是，动态以这种方式使画面空间看来像是无限空间的局部——也使整个画面看来如同大自然的片段。

70

时间本身与造型艺术的特性格格不入，但可以说随着动态悄然引入

造型艺术：这样，迈向叙事、史诗、戏剧的大门就被打开了。

在摆动中的某一时刻，钟摆悬挂在垂直的位置，其他时候都在倾斜的位置。不论谁想在一幅画中尽可能好地表现钟摆的摆动，都会在画面上选定除垂直位置以外的其他位置。为什么呢？因为钟摆在垂直位置可能是静止的，在其他位置则不可能。无论谁想表现动态，都得选择物体无法保持永远不变的位置。依据“它无法持续”的判断，我们就知道“它处于变动状态”。

熟练和谨慎会克服刻板的画面。这一目标通过迂回的方式而达到。如果在现实中我观察到人在跑或是鸟在飞，并且想要复现出来，我就要尽量记下展示他们连续运动的外形——像是时间延伸的许多横截面，远处比近处更令我喜欢，因为物体移动——或者看起来在移动，它移动得越慢，离眼睛的距离就越远。

71

由轮廓线所封闭的形式里相对缺乏细部，以侧面影像为主，中性化的固有色，这些都是与远景相联系的特征。距离越远，物体本身显得越暗淡、越小、越不真实，就越容易把不可能变成可能——在画面中运动。如果画家在一幅画的两个空间区域各画一匹奔马，每次依据形体在相应的距离映入眼帘的情形描绘，那么远处的小马将比前景中的大马产生更为强烈的运动错觉。这就是那些渴望并且成功地把握运动感的画家偏爱小的尺寸和简略、快捷画法的原因——甚至那些满足于用黑色和白色这种不同于自然的传统手法的素描家和版画家也是如此。比如勃鲁盖尔［Bruegel］、图卢兹-劳特累克［Toulouse-Lautrec］和斯莱福格特［Slevogt］。从相反的角度去考察也容易。在蜡像制品中，身着真衣、和真人一样大小、处于跑步姿态的蜡像肯定会产生滑稽的效果。

一般说来，这种法则是有效的：越是逼真自然，我们越要求它更真实。错觉就像吞食自己子民的神。刚才提到的蜡像非常逼真，但因为它不能动，所以产生了不自然的感觉。这样就不能如创作者所期待的那样

72

产生它应有的效果。

让我们比较一下波特的《公牛》——藏于莫瑞泰斯皇家美术馆［Mauritshuis］等身大的那幅——和鲁本斯所画的公牛。前者有意画成近景，每一个局部都逼真自然；后者视点很远，局部简略，平面效果并且具有视觉特征。前者是肖像；后者更典型化，带有这种动物的特有性质。后者在动，至少看起来能动。另一方面，前者无论结构和肌理怎样逼真，都是缺乏生命力的，它的僵硬令人厌烦。波特画的公牛像真牛，真牛我们就会要求它能活动。波特这位描绘动物的能手却在描绘运动中的动物时失败了，尤其是用大幅画面描绘动物时更是如此。

有许多方法可以加强运动错觉，加强栩栩如生的错觉，而所有的方法归结为一点就是，必须减少运动中物体的真实性。我们不能够像观察静止的物体一样仔细观察运动的物体。我们没有足够的时间。对运动的感悟使得铅笔和画笔快速记录。

73

与艺术品相反的另一极就是“活人造型”［living picture］。如果说艺术作品是在试图制造有关现实的错觉，“活人造型”则本身就是现实却要扮成艺术作品。其效果令人厌烦，就像蜡像使人不舒服一样。

快照、电影、慢镜头，使我们能够看到艺术家们的努力。因为有快照，照相机能捕捉动作的每一分解，人眼却不能如此，人眼只能体验动作的连贯。慢镜头将连贯的动作放慢，人眼通过慢镜头便能成功地捕捉画面动作的分解。

根据快照——无论它是多么有启发性和丰富的信息，对错觉的追求却无法达到。它给予的少于人们的需要，因为眼睛不能像照相机一样快速摄取，更因为——正如许多检验所证明的——没有一张快照能达到艺术家所追求的目标。在照片中我们看到的马太过真实，它不能移动位置地腾跃。为了赋予它“移动位置”的模样，素描家采用了一些超出照相机功能的方法：他选择的姿势能使观众想象出前后的动作——连续动

态。快照绝不能精确地展示这样一种姿势。急速运动中的物体甚至给最74快速的视觉捕捉提供了诸多动作分解，但是严格说来却没有最佳的姿势可以提供。凭着对视觉经验的回忆和对行为的真切理解，艺术家创作的形式是快照里所没有的，他所表现出的连贯动作比任何同类的摄影更有效果。

由于大师十分衷情于活力——衷情于本质上如画的东西，衷情于画笔的艺术，因此大师的首要目标就是表现动态；另一方面，铅笔比画笔更擅长捕捉动态，于是我们遇到了一个明显的矛盾；但是，若我们看看那些表现动态的热衷者如何“如画地”，例如图卢兹-劳特累克如画的素描，以及相反地勃鲁盖尔的画又如何近似素描，那么这个矛盾便自我消除了。

九　逼真、艺术价值与风格

75

平庸之辈［philistine］总觉得说明自己的艺术判断是件容易的事，他也习惯于兴高采烈地去做这件事，妄自尊大且毫不犹疑。他将艺术家的表现手法与自然——或者说是与他曾经或一直在自然中注意到的事物——相比较，然后从容地对表现手法的好坏下结论。画家会受到指责，因为他所画的人物身子长得不自然，鼻子也画得不准。艺术爱好者想强调自己与那种误入歧途、枯燥乏味的观众不同，他决不愿讨论“准确”这类问题。

然而，在做出审美判断时完全排除逼真［truth to nature］是不可能的。高贵而自由的艺术，在它发展的任何阶段都绝不可能不观察视觉所感知的外部现象。让我们将主观性即艺术家的意愿和目标作为起点。他感知到使他愉悦的东西，因为它使他愉悦，所以他希望抓住它。毫无疑问，他想把它正确地表现出来。

76

艺术家与观众之间的相互理解之所以可能，是因为两者都说着相同的语言，即他们都有着相同的、来自于自然的视觉经验。无论造型艺术家的想象力如何大胆，他总要返归自然。如果以格列柯这位惯用反常手法歪曲自然形式的大师为例，我们就会发现，即使如此明确和剧烈的变

形也是有限度的。躯体和手、空间和风景，在任何情况下都能够为人所辨认。

逼真绝不是艺术的全部［everything］，如平庸之辈天真地想象的那样：但逼真也是**重要的**［*something*］，是达到效果**不可缺少的条件**［*conditio sine qua non*］。也许笔迹学［graphology］有助于我们厘清造型艺术中存在的准确性与艺术价值之间的复杂关系。一笔一画的书写是不美的，因为这些字母是为了清晰可辨而写出的；但不具备这一条件，人们又不可能赞誉这些书写是美的、有特色的、有个性的——在这一情形下，它也只是毫无意义的涂鸦与游戏。类似的思考适用于造型艺术，对我们而言，它用的是我们所熟悉的有效符号和大家都能见到的自然形式：正如歌德的诗，用的也是大家经常使用的词语。米开朗琪罗的《摩西》［*Moses*］便具有不朽、有力而宏大的效果。然而，如果这件艺术品不再使我们想到正常的人体，被艺术家作为出发点的人体，那么我们就不能——通过无意识的比较——感受到作品的宏大和杰出。没有凡人，超人也无从表现出来。

77

主观上讲，每一位造型艺术家都醉心于写实主义［Naturalism］；但客观上讲，他又很少依赖写实主义，而是创造不同于普通景象的视觉。

众所周知，人们不能与画家们谈论摄影。画家们担心产生混乱，并且经常以可疑的激烈言辞否认对摄影有任何兴趣。摄影术的诞生与写实主义画家和印象派画家的绘画追求几近同时，这绝非偶然。照相机制造出大自然持久的复制品，这个复制品未经人的头脑和心灵：因此它是新事物——大自然的真迹。

然而，照片只是相对意义上的客观，亦即在与艺术作品相比较的时候。摄影师也受个人趣味的支配，也是他所处的时代之子。在选择题材、视角、视域中突出的特殊局部，以及光线状况和底片调焦或者锐度强弱等方面，仍然保有——完全不谈修整照片的话——主观干预的极大

自由。因此，照片反映出同一时期的绘画风格。

无论如何，照片提供了一个标准、一个可信的记录，艺术家可以依此检验自己的视觉；照片也经常被利用和误用作艺术行为的基础。 78

不时有画家在看到纪实摄影时绝望地喊道："如果这就是追求逼真的结果，那我们所有的努力都误入歧途了！"也许画家因此而转向"抽象艺术"。这一结果有时就是由摄影所推进的，估计将来我们更会感受到摄影的影响。

乐观主义者用这种想法安慰自己：既然摄影已替代了绘画记录的所有功能，完全能满足人们对事物的客观兴趣，并且能日益胜任这些功能，那么，艺术现在也就可以转向专注艺术活动的内在和真正的领域。

如果我们用照片对照检验艺术品，例如想证明是艺术家出的错，并假设我们感兴趣于真实可靠的艺术品，那么我们就会发觉自己直接面对作者的个性、风格，并且不经意地还可能面对艺术行为的秘密。

我们说，这座教堂是哥特式［Gothic］风格，这幅画是17世纪荷兰画派［the Dutch School］的风格，那幅画则是穆里略［Murillo］的风格。手工制作出的作品通过作品风格对感官和心灵显现自己，因为它是在特定的时代和特定的地点制作出来的，抑或是由特定的艺术家制作出来的。 79

当个性、某一时期或某一民族的艺术成就或技巧方法，表达得纯粹而清晰且成为风气时，我们便用"风格"这一说法夸奖它。既然"风格"［style］一词指的是艺术品中某些并非源自现实的成分，或至少表明一种并非人人所有却仅属于这位画家的视觉经验，那么我们就倾向于把风格和逼真看作是相互对立的。而且这对反题概念［antithesis］灾难性地赫然耸现于有关美学的著述中。然而，我们必须明确地将艺术家的主观态度与结果区分开来。风格会随时随地产生，它凭借着个人的造型能力得以发挥——即使艺术家完全放弃自我而毫无保留地面对自然。风

格产生于决不刻意风格化之处。而且，只有当作品定型，可以说是经过人的大脑和心灵而定型时，我们也许才能真正谈论风格。有意努力去纯化、提升和美化自然，会导致“矫揉造作”[mannerism]。但无论如何，风格意味着制作[producing]**与**程式化[styling]，即有意用这样、那样的方式表现出形式：风格无疑具有两面性。

80 素描强调轮廓线而摒弃色彩，它也能创造出如绘画般的深刻效果。仅此足以表明，肖似自然并不是判断艺术品好坏的唯一标准。

比之绘画，凹版[engraving]、木刻[woodcut]和石版[lithograph]，与诗歌、历史、讽刺诗和幽默之间有着更近和更方便的关系。在这些艺术中，由于技术载体的限制和色彩的缺失，使得逼真性受到限制和弱化，这一情形却使得思想大胆且具体化。这为黑白艺术开辟了一个行为空间——解除了现实的束缚，在这一空间里，想象力自由飞翔，不会受制于人们对错觉的要求，也不会被拖入尘世。

雕塑家塑造人体时，喜爱采用色彩和质地与人体肌肤的性质相去甚远的材料，如大理石或青铜等。这种做法基于直觉，因此也是基于明确无误的风格感[sense of style]。雕塑家极少且只在例外的情况下才选用蜡，蜡却是与人体肌肤比较相似的材料。

我们欣赏慕尼黑国家博物馆里康拉德·迈特[Konrad Meit]制作的朱提斯[Judith]优美的雕像对柔软肌肤的处理。它用大理石或雪花石膏雕成，不到六英寸高。但如果它再大些，并且还着色的话，那么它的逼真性将会产生令人厌恶的效果。

81 画框和平面性有着划界的效果，仅仅因为这个原因，画家就不像雕塑家那样非常担心与现实混淆。但即使是画家，也要借助合理的诡计来回避自然。于是，17世纪“写实主义”画家狂热地发展出的明暗对照法[*clair-obscur*]，相对于冷静、敏锐地观察大自然以及苛刻地肖似人物模特儿而言，是一种平衡。里贝拉[Ribera]的苦行者需要黑夜仁慈的掩

饰，这种掩饰以其悲悯而提供了理想主义的替代物，这种理想主义正是那些平凡如肖像般性格的人物所缺乏的。伦勃朗的明暗对照法意味着逃避日常生活中平淡无奇的色彩。

两种力量形成造型艺术中强有力的张力：在意识中，有一种从不满足的冲动要亲近自然；而在潜意识里，又害怕与她过于亲近。当这种担心由潜意识转变为意识时，不幸的情形就会出现。歌德说过，“没有比艺术更可靠的方式逃避世界，也没有比艺术更可靠的方式联系世界”，他说这话的时候也许并未明确意识到这里出现的自相矛盾；但我忍不住引用这句话，因为它显然得到了证实。

有天赋但无经验的素描家，带着对自我价值的天真感觉和值得赞赏的意图开始模仿自然，当受到劈头盖脸而来的印象袭击时，他变得绝望起来。戈特弗里德·凯勒的小说《绿衣亨利》[*Der grüne Heinrich*] 中，有一章描写那个男孩试图描绘一棵树时的情形*，它比美学论文更富有教育意义。从前，某种程度上甚至现在也是如此，艺术家的教学课程使得学生甚少体验过凯勒所生动描述的完全失败。这是因为——通过临摹和模仿——学生将那些所理解的以及与其表达能力相适合的艺术公式吸收进视觉记忆：学生将狂潮般对大自然的印象导入这些公式，如同将狂潮引入窄窄的河床。学生经常在离开艺术学校后便步入早熟与鲁莽的人生。

82

过去常有一些画谱 [recipes] 和要诀 [rules]，例如画叶子的画谱和要诀。在嘲笑学院教育这种迂腐的衰落之时，我们还必须不带偏见地审视自由独立的“写实主义”作品，而且不无惊奇地承认，每位大师都在面对上涨的潮水时为寻求安全而躲进自己狭小的屋内。怯弱和没有独立性的艺术家则是在现存的、自足的和前辈已造的房屋内寻找避难所，以

* [参见〔瑞士〕凯勒:《绿衣亨利》卷一“第二十回：职业的预感”，田德望译，北京：人民文学出版社，1993 年，第 175-183 页。——中译者注]

逃避扰人的大自然。

强调艺术家的个人风格，意味着心甘情愿地做非做不可的事。

83 艺术家热爱自然，不同于艺术爱好者［dilettante］或行家［virtuoso］热爱艺术。艺术家越是热忱而迫切地追求自然，便越是精力旺盛地展现出个人的分辨力——这种分辨力来自他的天赋，越是充分地程式化，而程式化又有悖于他的意愿。行家和艺术爱好者只是为着满足自己而热爱艺术；艺术家却总是感觉面对着无法解决的难题。“我爱的是上帝，上帝找寻奇迹。”正是这种爱，才是艺术家所需要的。

如果艺术家认为自己已经到达了目的地，那么他就真正走到了尽头，而且站在了矫揉造作的边缘。

十 个性与类型

84

人，是造型艺术涉及的题材中最重要的，他在实际生活里又作为个体而存在；亦即作为一个生命体，人在生理与心理上都有其独一无二的特性。世界上并没有完全相同的人。个体的性格是高度发达的生物所有的标志和表征。因为造型艺术就是努力制造生命的错觉，它使得肉眼更敏感地观察到个性化的事物。眼睛有时会被独特的外形所吸引，但有时也会对其感到厌恶。个性化的事物显得普通而偶然，并不与任何概念或理想相符合。为了赋予神和半神以外形，艺术家要赋予理想以生命，他就得通过观察，且不能贬低或歪曲理想。正如观察有利于发现个性［individuality］，思考则有利于找出类型［type］。

后来由于绘画受到鼓励去反映世俗的生活，它与个性化外形的关系才有所缓和。给某个人物加上一些缺陷和缺憾绝不令人讨厌。那么，在17世纪的风俗画［*genre* painting］里究竟是怎样的情形呢？农夫、骑士、家庭主妇出现于画中；某一社区、社会、阶级的风俗和生活方式得以展现。

85

人们对名叫威廉·穆勒［Willem Muller］的农夫没有兴趣——纵有的话，也只是把他视为一个典型的样本。这种态度导致分类［category］，于

是又一次导致类型。尺寸愈小，就愈容易达到令人满意的逼真效果，而无须强烈的个性。远景中的小人物表现的是类型，近景中的大人物表现的则是个性。奥斯塔德所画的粗汉全是一个样。杨·斯滕则较高程度地个性化处理对象，尤其是其大幅画作。

肖像画的确会引导人们去观察个性化的状况。

大致说来，发展的趋势是从类型化走向个性化：但这一目标从未达到。因为总有些东西成为障碍。思考——追求秩序——和判断指向分类。

我们愈深入到天地万物的领域，愈发现个性得到甚少的发展。在动物和植物身上，我们只能发现其物种的特性。在所有生物中，唯独人类是有个性的生命体。我们可以将个性视为人类的优势，是“大地的儿女们至高的幸福”（歌德）。但另有一种观点认为，个性在美学的意义上被视为伦理上的丑恶，正如在基督教的意义上，个性被视为一种诅咒、人类堕落之因、未获拯救之物。如果想了解艺术活动在多大程度上受宗教的控制，人们就应该去了解和探讨这一观点。

86

十一　论　美

87

美［beauty］这个概念因不祥的宽泛和痛苦的空洞而遭受损害。我们称那些赏心悦目的事物为美。但是，自然所提供的愉悦，在性质上不同于由艺术所唤起的愉悦感受。艺术家所表现的事物使我们感到愉悦，但在自然里它可能会引起不快，甚至叫人无法忍受。既然自然中的美与有艺术价值的东西不同，我们在评价艺术时就应该避免使用“美”这一说法。不过，简单地将自然中的美，如健朗的体型、优雅的动态、匀称的五官、可爱的神情排斥于艺术领域之外，就会犯错。但自然中的美与艺术价值之间的关系实在是复杂难解。

首先，我们评价自然中的美是基于我们的艺术体验。毕竟，我们从艺术家那里才学会了欣赏自然中的美。

88

生活中通过色彩、形式和动态给予我们幸福感的事物，那是我们绝不会试图在图画里再次见到的东西。自然中的美并不是艺术创作不可或缺的条件，但它的确为艺术家提供手段。在图画里，自然中的美象征着高贵、崇高的心灵、纯洁的灵魂、纯真与神圣。作为吸引感官的物像，自然中的美在神话或田园题材的背景中起作用。

图画中的人体美是类型的而非个体的。这点可以通过考察一些作品

而得以证实，我们常常将这些作品归属于那些渴求美的大师，例如拉斐尔［Raphael］、科雷乔［Correggio］或者华托，还有古希腊的雕塑家们。

人身上的个性越是突出，他看起来就越是不完美，你可以视每一个体的生命体为一次失败的尝试。造型艺术家面临着选择：要么牺牲美的形式，要么放弃肖似自然；只要他为众神和圣者造像，其选择就受到限制。后来，美与真之间的鸿沟就不断加深。

人们总爱浪漫地认为：大师们的理想美来自于其心爱女子的面容。这当然是极有可能的，但画家应该是有意或无意地修改过现成的形式。如果西斯廷圣母［Sistine Madonna］与1520年左右住在罗马城的某位女子十分相像，那她就不会是圣母了；如果那位罗马女子与西斯廷圣母相像，她也就失去了生命的全部活力，甚至没有了生存的可能。自然中的美以个体形式呈现给我们，而且我们也需要它，因为我们需要生命；但是在图画里，个体形式只能产生沉闷感，因为它此时毫无生命，一动不动。为着颂扬、美化和神化的目的，艺术家利用比例匀称的肢体和漂亮的脸蛋，他绝不会选用个体的形式，因为他一定会担心个体形式会使自己的创作堕入不完美和转瞬即逝的俗世之中。任何个体事物都会让人想到变化和消亡；典型事物则让我们确信永恒与神圣。没有艺术家像那种追求美的艺术家那样对现实百般挑剔。艺术家对美的追求绝不亚于那些热爱自然的人。平庸的艺术家则力图通过题材的美而投机取巧。

89

19世纪的一些艺术家既缺乏直觉能力又很轻率，在画圣母像时就直接以美丽的女子为模特儿，结果当然是可悲的。

美女子的肖像，*ceteris paribus*［毫无变化］，作为艺术品并不优于丑老头的肖像。正如大家所知，认为大师画了绝世佳人就能获得最高艺术价值，这种看法荒谬无比。

无论“美的”［beautiful］一词会变得如何陈腐，但即使是最有辨别能力的艺术爱好者，也总会在某些重要时刻出于需要而求助于它，尽管

90

这个词作为思考没有意义，但却充满着情感。

不美的、现实中不讨人喜欢的事物，决不能被排斥于造型艺术之外。它的功能是多方面的。在其反衬之下，比例匀称的事物更添可爱与魅力。它可用作卑下、低贱、丑恶的象征。求变的意愿导致产生诸多不规则的造型，因为虽然只存在一个规范，但违背规范的做法就会有许多的不同。丑还因其多样性而“如画”。命运，或者心智的苦难，固然会破坏和歪曲美好的形式；流逝的岁月也会销蚀美好的形式。希望创造、针砭和嘲讽一些角色；希望沉浸于幽默或巧智的图画之中：诸多此类的意图迫使画家走向非美和将丑入画［picture-worthy］。

那些细致地注意到个体性的大师们，他们又无法摆脱对概念性典型的依赖，他们便会朝着漫画、朝着使丑陋理想化的方面发展，比如莱奥纳尔多［Leonardo］或昆廷·马塞斯［Quentin Massys］。

十二　论构图

91

表面上看万物都呈现出繁杂纷乱的并置状态，而使之井然有序则是人类心灵的任务。画家讲述故事，记录、复现和串联起画面的各个部分，以求获得一个明晰易懂的有限整体。可见之物是无限世界的局部：这个局部由艺术家所选择便成为有限和完整的可见之物。

画面空间包括一些明度不同的区域，这些区域又分别占据着重要和不重要的空间。画面中央是最突出的位置，越往两侧，方位的重要性就越小。原始供奉图像中严格的对称［symmetry］就符合这种自然倾向：把强调的重点置于中央，通过两侧部分的均衡来强化中央轴心。在北方的多联祭坛画［wing-altarpiece］里，这种形制与画面的内容是相协调的。对称——的确越来越不严格了——总是画面设计中最重要的事情。由于追求自然，追求动态丰富的如画感和多样性，对于对称的需求就渐渐停止了。对称让人感觉到呆板和单调。要是有人追溯几百年来构图的发展，就会见到对几何规则的反叛。这一持久的反叛也向我们表明，人们意欲克服的几何规则图式仍表现出顽强的抵抗力。在上千种毫无生气的布局变化中——这些变化显示出随意的并置，即使有意规避对称，但对称依然起着作用。拉斐尔那些完美的构图给人一种印象：画中的人物

92

依据高贵和虔诚的得体［decorum］观念，以及依据排序感［a feeling of precedence］，而自发地分成很均衡的几组。将强制性连接和组织与内在自由愉快地结合在一起，这或许是创造这种独特完美的基本原则。这种独特完美让人感觉到是经典的，它还是希腊浮雕的特征。

自15世纪以来，深度［depth］便一直受到越来越明显的关注。画平面越是不被视为需要装饰的空间，中轴线也就越来越不重要。在基于平面的构图中，垂直线和水平线居于主导地位，16和17世纪的画家们，借助体块［masses］的对角线和斜线布局，追求变化，尤其是追求动态，以此与画平面的垂直和水平方向形成对比。

93 我们应当将背对我们的人像视作改变视觉方法和——在本文里——改变构图的表征。在原始艺术中甚至更早，一切都以人为中心：以完整的人体结构来表现人成为最迫切的要求，在这一上下文里只有正面像和一些侧面外形才被视为合宜、信息明确和庄重。正如树木或者房屋不会以鸟瞰的方式表现，人也不应表现背影。（顺便提及，歌德就严厉地禁止他的戏剧人物背对观众。）画家敢于只表现人物的背影，这需要一场巨大的革命性变革。这种大胆的冒险之举，其早期的范例可见于奥瓦特［Ouwater］和德克·包茨［Dirk Bouts］的作品中。这两位大师来自哈勒姆［Haarlem］，创作时期约在1460年。背向我们的人物创造出他们正面空间的深度，并且增加了事件或情境中偶然的真实印象，这种事件或情境自为地存在，并不是为观众而安排的。

17世纪的人们急切需要空间深度的错觉。构图由此不得不服从这一需要。沉重的体块布置在画面较低的边缘处，或出现在前景两侧，充当陪衬物［*repoussoir*］以产生远景——相对远景，通过对比使远景轻盈通透。封闭的两侧使“空虚”［empty］的中心获得了新的重要性，因为它
94 如一扇敞开的门使自己通向无限。

画家们要尽力地细致修饰和隐藏的是基于结构法则的布局方法。他

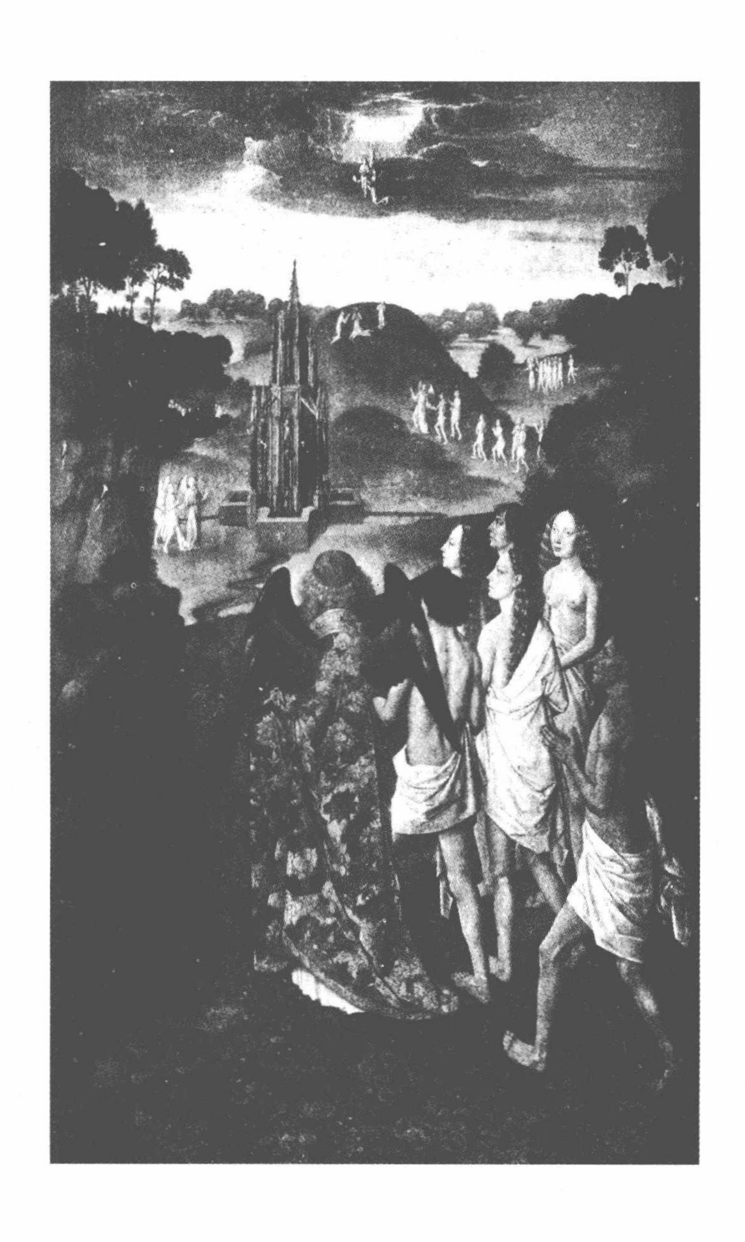


图5 德克·包茨:《最后的审判》(局部)。里尔，博物馆。
此画为主要人物背对观众的早期范例，约1460年

们竭力摆脱建筑学的束缚，他们早先所遵从的正是建筑学严格的封闭构成。构图的艺术常常在于隐藏构图的行为。把轻盈、通透、松散的物体置于凝重、昏暗、密实的物体之上，把需承载的东西置于承载物之上，这种构成正是理性的需要。但是热衷于“如画的”自由又使人抵制具有建筑术本质意义的基本原则。变化中的图画构图使我们亲见一场战斗：在这场战斗中，喜爱自然的变化越来越胜过喜爱数学规则。

执拗的印象派画家们不再把画面的各部分连接成一个整体，所以他们在构图方面的所作所为似乎限于挑选视点［stand-point］。

画框的功能在于，使我们确信构图的完整性以及围住画作，使之独立出来。任何时候图画都是被框住的，尽管框画的方法多种多样。壁 95 画，像其他装饰平面的图画一样——还包括单色素描，需要的只是一条纤细的框边，只要框上就行。画面表现的真实错觉越强，图画就越是急于装框——这种框不能与画面混为一体，就如同挂毯与边线混淆那样；这种画框应该在色彩和造型上突出，以使框与画的表面形成鲜明对比。

人们近来完全忽略了图画与画框之间的协调。过分花哨的画框似乎标示着它所框住的不是现实，而是一幅图画。在18世纪，画框甚至不是图画的部分，它只是一座桥梁，使图画与家具、墙面装饰及建筑相连；画框的趣味也由家具、墙面装饰和建筑的趣味来决定。

19世纪的画家们对画框不挑剔，这种态度使人生疑。来自远东的业余画家会觉得，我们的画框用没有风格、随意和纯装饰的金色花边，简直就是没有教养。而对于此类嘲笑，我们实在难以反驳。事实上，在整个造型艺术领域里，最令人尴尬地暴露出表现力丧失的事，就是无法——而且不愿——去制作适合并配得上19世纪伟大画作的画框样式。 96 辛克尔公司［Schinkel’s enterprise］为柏林绘画馆的全部作品制作了统一的画框，这让我们推测他们想使艺术作品与博物馆建筑之间建立某种联系。令人惋惜的是，我们看到在混乱与统一之间的犹豫不决，于是我们

以崇敬之情把目光转向过去的年代：那时画作与画框形成一个整体，一个有机的统一体，模制的饰线微妙地与画面空间相配合，加强或增补了效果——每幅作品的配框各不相同；画框有时单纯，有时极为复杂；画框既是画作的延伸，同时又是画作的边界。

近来尝试创造“风格上正确”[correct in style] 的画框的努力很不成功，而且常常令人难堪。绝大多数现代绘画总要以旧款画框装框，使之作为有价值和珍贵的东西而受到欢迎。



十三　论绘画分类

97

绘画分类与依据不同内容即题材来区分的方法是一致的，它们形成于历史演进的过程中。绘画分类或深或浅植根于教会艺术的土壤，因而在它们发展之初我们就能依据一种僵硬的庄重和肃穆来辨识它们的起源。

我们也许可以做如下的区分：

一、**祭坛画**［*Altarpiece*］和**供奉画**［*Devotional Picture*］。

（这一类别包括描绘神者或圣人——已存在的和尊奉为圣的——单个人物或成排、成群人物；也包括叙述传奇和图解《圣经》。）

二、**题材来自神话**［*Myth*］、**童话**［*Fairy tales*］、**诗歌**［*Poetry*］、**历史**［*History*］的绘画。

（富有想象力的创造给神话添加了隐喻和颂扬；人们可能会注意到，只是从19世纪以来，表现各时期历史事件的绘画才以提供知识为主要目的。）

98

三、**风俗画**［*The Genre Picture*］。

（此类包括描绘源于习俗的日常事件、劳作、家庭生活和节日庆典。）

四、**风景画**［*The Landscape Picture*］。

（此类包括再现户外动物。）

五、**建筑画**［*The Architectural Picture*］。

（此类包括城市景观画［*veduta*］和建筑物内景。）

六、**静物画**［*The Still Life Picture*］。

七、**肖像画**［*Portraiture*］。

（此类包括单个肖像和肖像组群；并非为肖像而作的人像表现；还有用作习作的头像。）

可见之物，由于其复杂性与相似性相混合，所以无法根据概念来区分；因此绘画分类之间的那些划界便一直处于流变状态。

马内的画向我们展示的是来自生活的局部，只不过是意欲实现一种独特的视觉经验：其结果是他的作品——除肖像画外——似乎无法归入任何门类。对我们而言，这种创作模式看来就是一个程序问题——实际上这是绘画的唯一任务，使得我们极少考虑过去的数百年里指导画家创作意愿的不同环境。由画“什么”［What］所生发的意向，决定了在每一画类中“怎样”［How］不同地画，这种强大的驱动力对我们而言已变得陌生了。马内对整个自然和生活的看法，就像肖像画家对模特儿的看法一样。马内创作的一切从广义上说都是肖像画，在某种程度上人们可以画花卉的肖像、水果的肖像、房屋和树木的肖像。我们便用这种方式讨论这一发展进程暂时的结束和结果。

99

在后面的几个章节里，我会勾勒出不同绘画分类的兴起，并会为自己的说法提供依据，因为我上面谈到的那些原则在某种程度上都应该得以明确和实在的补充。

十四　绘画中的宗教与世俗故事

那种以往被视为、并在一定程度上至今仍被视为"高尚"艺术的东西，关注着那些"对人具有重大意义的题材"；在各个漫长的时期里，这些题材都由宗教和神话所提供。比如，《华伦斯坦之死》[*Death of Wallenstein*] *描写的是一件独特而有意义的事件，正如《前往髑髅地的行列》[*Procession to Calvary*] **所表现的意义一样。然而，这个长处专属于表现宗教题材的历史画，原因有多种。首先，它马上就能被人们理解；作为一种象征，它能立即打动虔诚的基督教徒们。尤其是与一种悠久的传统有关，当艺术家画《华伦斯坦之死》时，供他描摹的人物原型并不存在，在此情形下纯粹的诗歌和书本知识便为绘画传统提供了可怜的替代物。事实上，最令人激赏、流传持久的艺术品都是对前人作品的修饰和阐发，而不是原创，比如歌德的《浮士德》[*Faust*]。最伟大的艺

* [《华伦斯坦之死》为德国诗人、剧作家席勒（Johann Christoph Friedrich Schiler, 1759–1805）于1799年创作的剧本《华伦斯坦》三部曲中的第三部（第一部《华伦斯坦的军营》，第二部《皮柯洛米尼父子》）。该剧本为席勒最大的一部历史剧，取材于三十年（1618–1648）战争。三十年战争是由神圣罗马帝国的内战演变而成、全欧洲参与的第一次大规模国际战争。华伦斯坦（1583–1634）为三十年战争中的军事统帅之一。——中译者注]

** [《前往髑髅地的行列》(124cm × 170cm，维也纳艺术史博物馆）为佛兰德斯画家老皮尔特·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder, 1525/30–1569）于1564年创作的经典画作。——中译者注]

术家绝非一蹴而就；相反，他们要沿着前人的道路前行，直到进入无人之境。

101 历史由于未因信仰而使之神圣化和精神化，它所提供的一些题材便不容易把握。当要讨论效果的深度、广度和持久性时，历史知识和爱国热情就被冷落了。图画本身是无言的。它作为插图——文本提供有关可见事物的知识——能够非常成功地深入到诗歌的领域。图画的真正功能是描绘已知的事物，而不是叙述未知的事物。

17世纪有关世俗历史题材的绘画，如鲁本斯处理的那样，都不是客观知识性的，也不是以事件记录者的态度来制作的。即使是鲁本斯的作品，大胆果断地融合历史、神话和寓言的作品，也只有在他的赞助人例如他颂扬的王侯贵族那里，才能被完全理解并因此产生直接效果。真的，在我们眼里，那种华丽的装饰本身就足以令人艳羡。因此，在装饰领域，艺术家擅长于题材的神秘特性和隐晦费解：的确，它们有时也许能提供刺激以引人入胜，例如16世纪的一些历史故事图案花毯；对于这些花毯，学者们习惯于给那些王侯赞助人做巧妙和有趣的讲解。

对历史画还可以提出许多反对意见。只有19世纪的画家们自命不凡

102 且要追求不朽而从事历史画创作，单单这一情形就可被视为一个可疑的症状。

如果在特博赫的画中看到一位在梳妆室的贵妇人，我能够在画得很娴熟的地毯上找到乐趣。但无论谁画《华伦斯坦之死》，这一题材也要把我的注意力引向地毯图案，那么这个画家就不是我想从他那里知道有关华伦斯坦命运的人。甚至舞台设计者也逐渐明白了这个道理。

对于“历史的准确”[historical accuracy]，一些画家如皮洛蒂[Piloty]和阿尔玛·塔德玛[Alma Tadema]都沉迷于许多幻觉之中，而“历史的准确”通常只能使艺术家的同时代人信服，因为他们所知程度与艺术家相同。但是完全撇开这一事实不论，即准确的肖像和服饰无

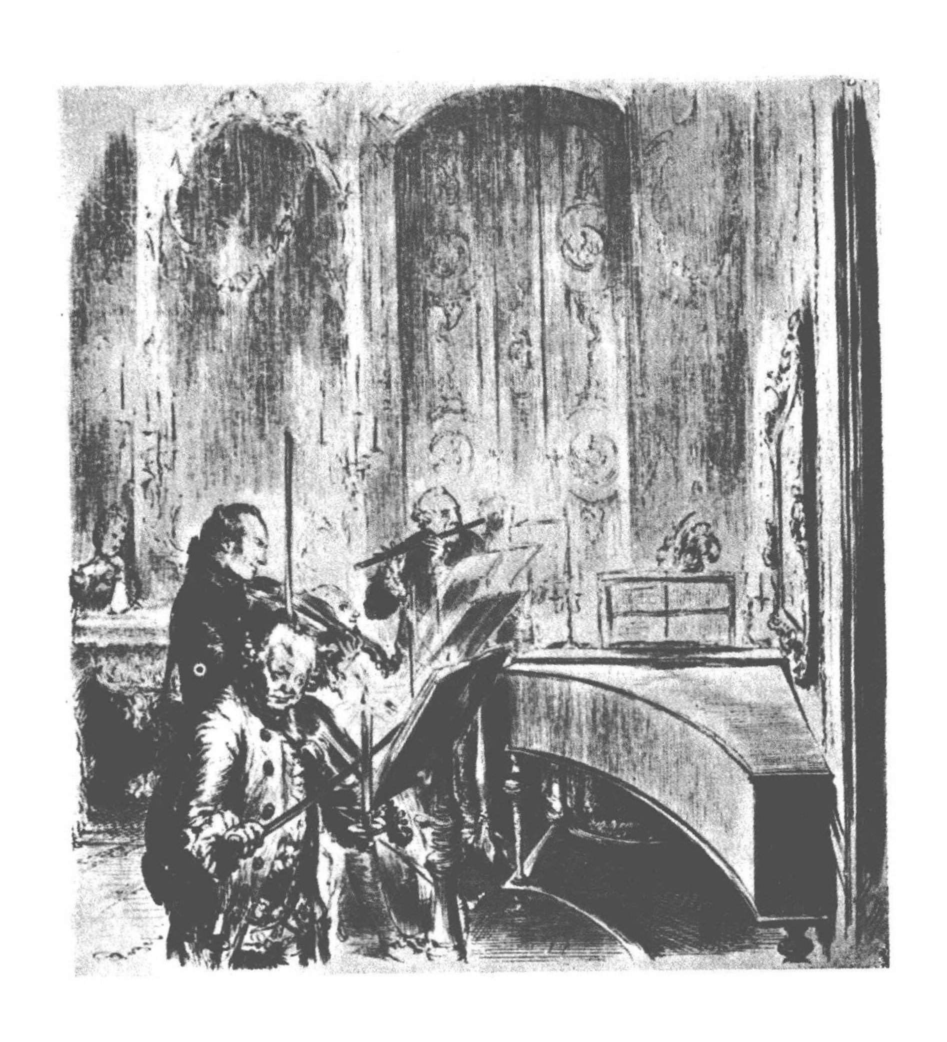


图6 阿道夫·冯·门采尔：作品选自《腓特烈大帝生平》（木刻）。约1840年

法达到，甚至也不值得为之：因为它降低了崇高感［sublimeness］，而崇高感是表现重大历史事件的唯一理由。就数百年前发生的事件而言，正是它在历史进程中的影响，如伟大人物的悲剧性命运，需要仍然活在我们的想象之中——当然不是服饰，还有一些纯粹精神性的、造型艺术家无法直接表现的事物。反现实、摒除时代背景、神化，是富有想象力的艺术家为克服历史画的僵硬品性所要追求的。是什么原因导致了19世纪拙劣的历史画家的失败？他们追求伟大性和戏剧性的效果，但同时又力求最高程度的真实。他们画火刑柱上的约翰·胡斯［John Huss］、行刑者和深受震撼的观众,依据的却是画室里的模特儿。感伤毁灭了自然性，自然性也毁灭了感伤。

103

但门采尔［Menzel］又怎样？他倒是一个特例。门采尔有几分像研究者，带着钻孔器工作。相对来说，他所描绘的国王在空间和时间上也都离他很近。总之，他部分地——这部分还不是最差的——是一个插图画家。

十五　人　体

104

严格说来，人体画不能视作绘画的一个类别，但从15世纪以来，它就一直得到张扬，尤其是在南欧；如此地张扬人体，使绘画主题常常作为借口和机会去画不穿衣服的人。人体是没有时间性的，人体的装束才为人物确定一个时代；人体是原初的，是完美的。神创造人，人创造了衣服。这一看法自文艺复兴时期以来就非常流行，并支配着造型艺术家们的想象。现在人们热爱运动，我们认为裸体是自然的：以前它意味着高尚，但在更早的时代仍然意味着邪恶。道德为宗教所支配，不能从美学中分离出来，并且基督教徒也不可能认为承担着原罪的人体是美的。尤其是在北欧，裸体仍与对巫术的恐惧联系在一起。

当15世纪的艺术家开始明白只有了解人体才能使画出的着衣人物为人所理解时，画家们才急切地关注衣服下活动的肌体，同时也关注肌肤下运动的骨骼。同时，与这种努力相互影响的是，异教徒的雕像被发掘并且被作为权威的典范而受到敬仰。但这样一来，偏见及雕塑的风格特性也慢慢形成了。由于人体使想象力更多地局限在坚硬、冷漠、无色的石头上，而很少联系到血肉和色彩。古典雕塑对称平衡的姿态以及对比例、惯例和标准所抱有的幻想——可敬的古典艺术家们应该是在这些比

105

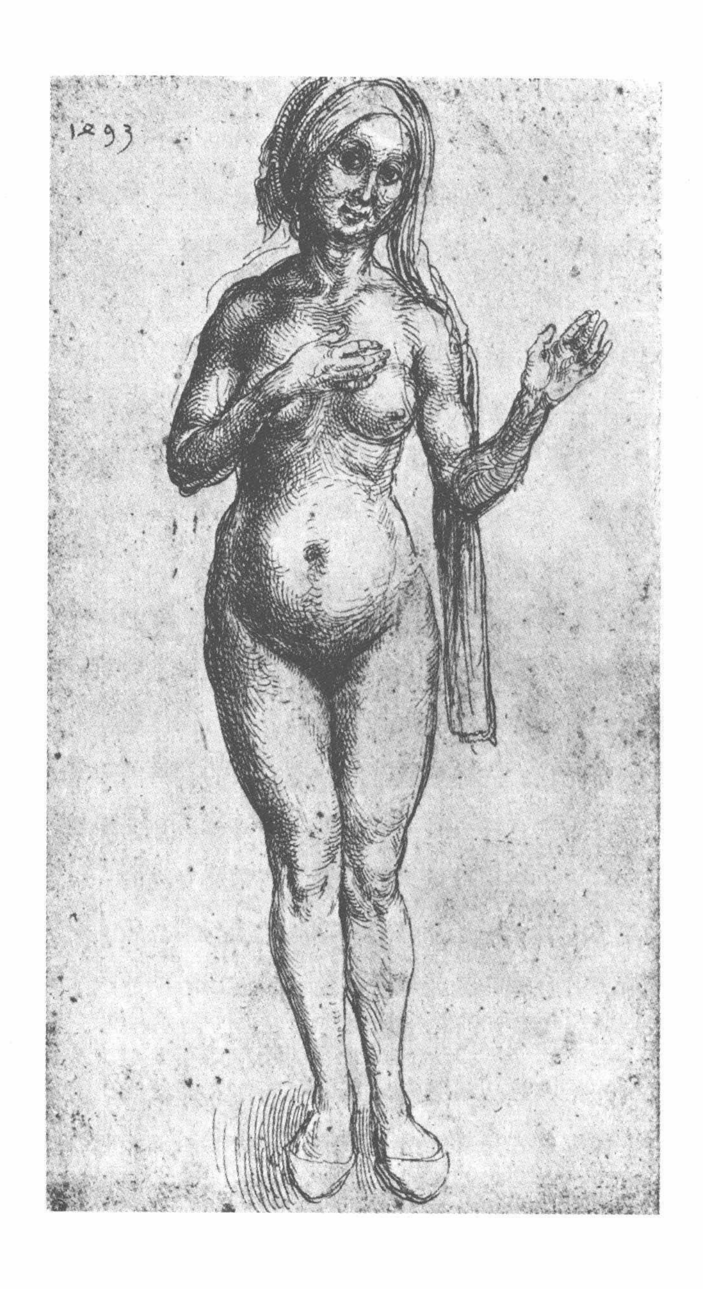


图7 阿尔布雷希特·丢勒:《裸女》(素描)。巴约讷，博物馆。
人体写生稿，1493年

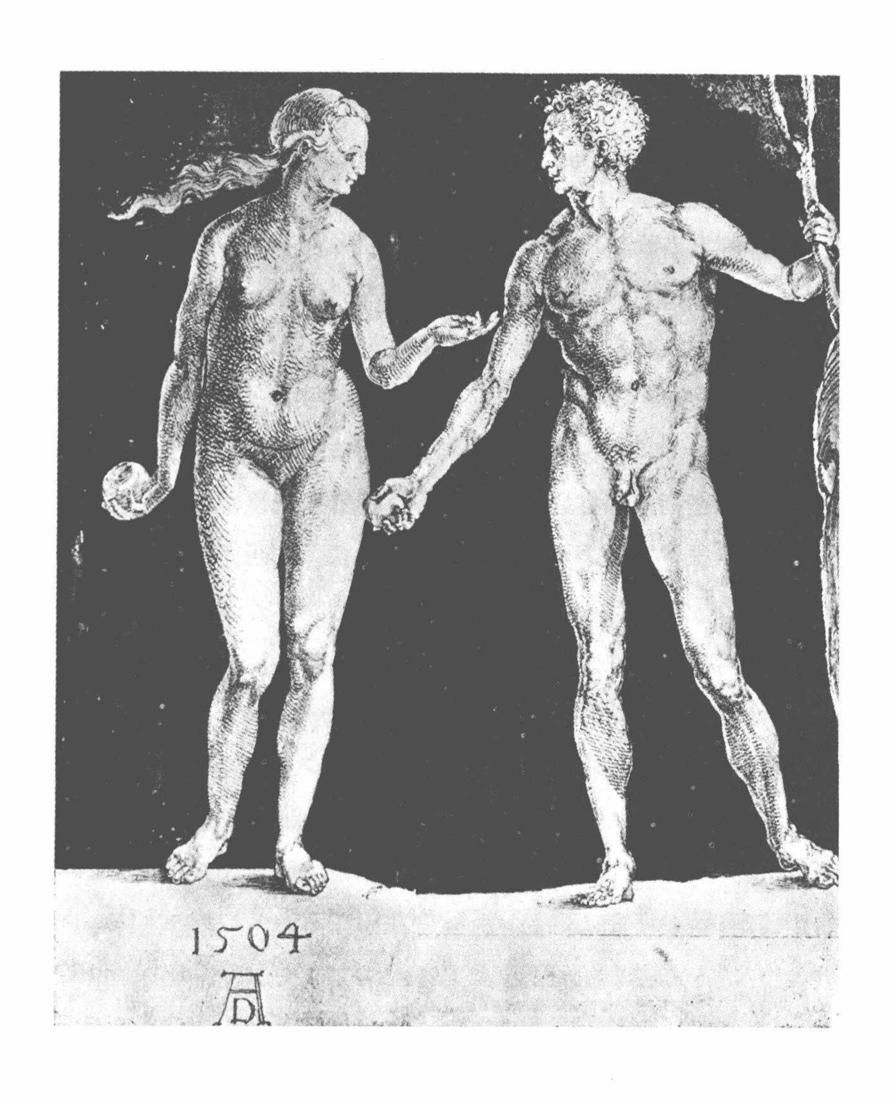


图8 阿尔布雷希特·丢勒:《亚当与夏娃》(素描)。纽约，摩根图书馆。此图对人物比例做过调整；为铜版雕版《亚当与夏娃》的素描稿，1504年

例、惯例和标准的支配下塑造出美丽和标准的人体——扰乱了心境，使人们不去观察自然。

丢勒不再像年轻时那样不带偏见地表现裸体。他1493年画的真实而“不美”的裸女素描，可以与他后来经不懈努力掌握了裸体画法的作品作比较。理想是沿着奇特的路径传播的：希腊人被罗马人误解，正如罗马人被意大利人误解，同样意大利人则被北欧人误解。

17和18世纪的人体模特儿素描——与石膏写生一道——被引入学院 106 课程。在这一方面，对古典雕塑的赞赏或多或少具有决定性的影响。裸体在北方不如在南方那样显得天真无邪。淫邪意识慢慢进入了艺术表现中，代替自然裸体的是表现脱衣的人体。对裸体的研究引起了恐慌，尤其是在清教徒国家。这种研究造成了艺术家与正常社会的脱节，给予艺术家以自由感，而这种自由感不时堕落为淫逸放荡。

人体研究的进行符合“分段学习”［divide and learn］的原则：先画裸体，后画着衣的人。由此产生的这种两重性令人遗憾地贯串于整个艺术活动中，以致无法从学院派的墨守成规中脱离出来。

我们赞成狄德罗对学院派教育方法的指责之辞——尤其是关于裸体模特儿素描和解剖研究。歌德认为这位法国作家的《论绘画》［*Essai sur la peinture*］很有价值，因而将其译成德文并加上评注一并出版。但歌德又以一种优越感反对这种热情的“自然主义者”，他努力确定艺术与自然之间的分界，并捍卫其规则、法度和理论。然而，他仍处于某种不利地位，因为狄德罗以“好画”的意识作为出发点，而这种意识正是德国 107 人所缺少的。这位热情的艺术爱好者对于画家们的情感生活至少比歌德更熟悉，歌德以法官的冷静看画。狄德罗至少还懂得和热爱一位真正的画家，那就是夏尔丹。

十六　风 俗 画

108

风俗画——晚近才成为一门独立的画种——首先决定于画家们看待生活所持的立场；其次决定于画里所表现的情景或所叙述的事件。在一定程度上，每一事件都能从**风俗**的角度来理解。《恺撒越过鲁比孔河》［*Caesar crossing the Rubicon*］确实是历史画的题材，但需要画家在想象中将这一事件展开，他了解恺撒的伟大及其行为的重要结果，并且根据这种了解而以一种史诗般的基调来解释这一事件。无知的观者则会看见罗马士兵正在渡河，于是成了有风俗画特征的场景。正在播种的农民无疑是风俗画的主题。然而，让-弗朗索瓦·米勒［Jean-François Millet］认为在土地上的劳作是神圣的，因而将其提升到宗教的层面。本质上，任何东西都不具有风俗画或历史画的特性：思想创造这种特性。

109

历史画关心的是曾经发生过的、在某一特定地点的事件；风俗画则关心周围每天都发生的事件。

在中世纪的教会艺术中可以发现大量类似风俗画的母题。特别是祈祷书［books of hours］的月份画，给描绘各种风俗习惯提供了许多机会。在16世纪，风俗画作为一门独立的类别从供奉画中脱离出来，起初有点羞涩。已进入宗教画的那些日常生活的母题，则大胆地将自己推进

到最突出的地位，例如皮特尔·阿尔金的作品，或以说教的倾向使自己合法化。风俗画源自供奉画，但与形式上高贵、神圣或漂亮的供奉画相比，在很长时间里前者保留着一种变形和丑化的倾向。风俗画受漫画［caricture］之害，犹如患了幼稚病。

在17世纪，尤其是在低地国家［Low Countries］，风俗画已蓬勃发展并开辟出许多分支。人们乐观的世界观以及对当下生活的年轻人似的满足，为画家深入观察存在的每一个隐蔽处和每一个角落提供了基础。曾经被认为的俗世现在呈现出了令人兴奋的一面。那些向我们展示幸福的人群和欢宴的图画，称颂节日似的生活，整个尘世为欢乐的栖居之所。特别是在北方的一些省及荷兰共和国［the Dutch Free State］，人们愉悦地注视着狭小的国土所获得的安宁，他们曾胜利地捍卫了和平，而现在正享受着和平的喜悦。

110

艺术作品内容与形式的复杂性和不可思议的广泛性有其政治和经济原因，有关荷兰架上绘画蓬勃发展的社会原因，可以参看汉斯·佛洛克［Hanns Floerke］的著作。[1]

不是君主、教会、王公贵族的宫廷，也不是个人，而是一些出色而富裕的赞助人［patrons］——不，是平民，是一大群富有的市民，以其倾向、愿望和趣味决定了艺术活动。完全世俗的特征在这里比在天主教南方［Catholic South］更容易获得，因为作为清教徒以宗教宣告反对偶像崇拜的结果，形式传统业已中断。价格适中的画作为数众多，大部分是小型或中型尺寸，容易进入普通的居所。这是绘画第一次呈现中产阶级［bourgeoi］的特征，这种特征后来成了一般而言的现代艺术的特色。从政治、社会学、哲学的原因还不可能解释何以有大量天才去满足新兴社会阶层的需要。

111

1 Hans Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kultur-geschichte* (Munich, 1905).

风俗画的真正主题是情景，而不是事件。有时，也会因个人趣味而出人意料地以逸事和小故事为主，例如杨·斯滕。然而，维米尔和格拉尔德·特博赫作为讲述者，显得含蓄而平静。歌德竟完全误解了格拉尔德·特博赫的所谓“父亲的告诫”[Fatherly Admonition]一作，这让我们认识到画家可以多么含蓄地讲述故事。

当人过得舒适而满足时，他只希望在“好画”这面镜子里看到他本人、他的家庭、他的行为、他的财产、他的房屋、他的花园、他的故乡。既然准确和熟知的事实属于好画，那么目的即满足对事物的客观兴趣，与手段即好画便和谐一致。

在风俗画中盛行的大多是一种沉思的恬静，如阿德里安·凡·奥斯塔德的成熟作品和皮特尔·德·霍赫的作品。休假日的气氛是画家所偏爱的。画中的农民不是在土地上劳作，而是在客栈里吸烟喝酒。在一定程度上，人们总是做他们日常继续的事，做他们惯常做的事。只有这种自然的行为能够马上被理解。家庭主妇在照看孩子，妇女们在梳妆打扮或演奏乐器或写信，农民在喝酒、吸烟或斗殴，战士们在掠夺财物，孩子们在玩耍。总是这些典型的特定社会阶层的独特特征，被感知到的——是一般意义上的人，而**不是**独特的个性。画中的人们不是作为个体，而是作为其阶层、职业、性别、年龄的代表。特博赫在风格的直觉上优于对手，尽管他是优秀的肖像画家，但他在风俗画中根本不赋予其人物以个性。 112

风俗画，就其明确的界线而言，严格说来只存在于17世纪的低地国家。以后在其他地方，它就像变色龙一样，变成牧歌式的、色情的、装饰性的、插图性的、伤感的、讽刺性的，甚至还和历史画混在一起——一言以蔽之，它丧失了自给自足的特征。适宜风俗画的情感色彩是欢快的，与日常生活和风俗习惯诙谐地达成一致。意大利和西班牙的风俗画里缺乏幽默，它们往往以低沉的基调讲述贫穷与匮乏；更有甚者，经常——不顾与题材的和谐——靠大幅尺寸和放大的人物去强调主题。

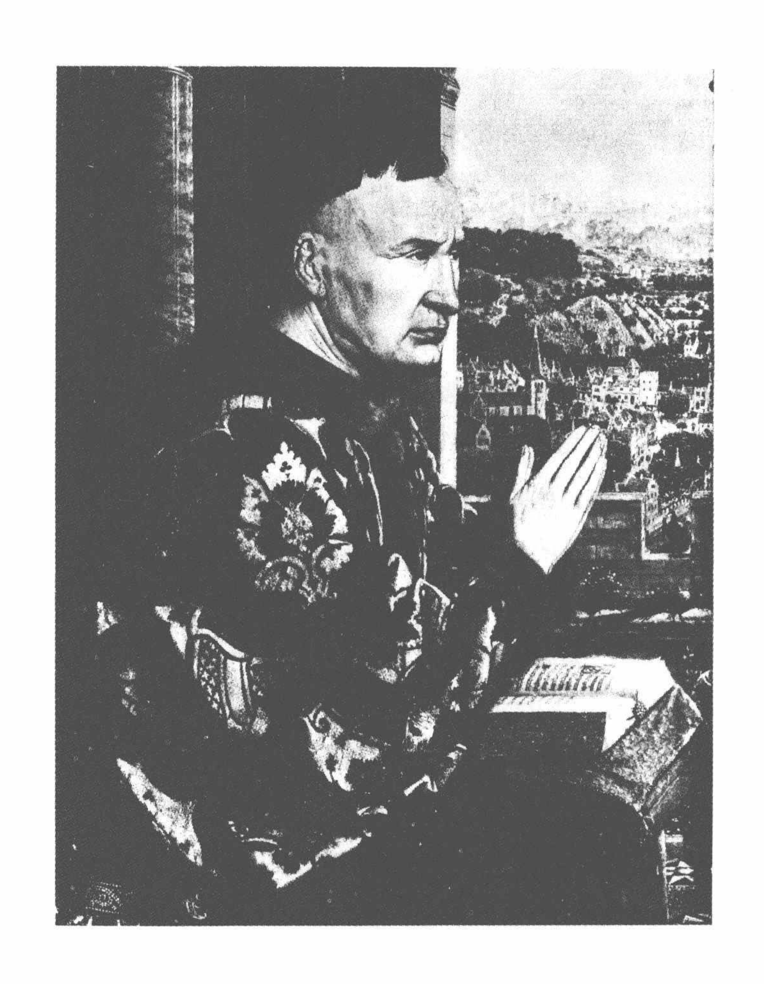


图9 杨·凡·艾克:《罗林大臣的圣母》(局部)。巴黎，卢浮宫。
约为原作尺寸的一半

十七　风　景

113

对于原始艺术的本质，通过与孩子交谈、观察他们的游戏活动、和他们一起做实验，可以了解到很多。如果叫一个孩童去画风景，他会不安且令我失望；然而，如果我建议他画一棵树，他肯定很乐意去做。儿童感知、认识并吸收到图像记忆中的是**物**［things］。这里我所说的“物”，是以明确的轮廓线存在且能使之凸显出来的一个整体。从这个意义上讲，人首先就是个物，因为原始艺术几乎只是表现四处随意走动的生物；除了独立的物体，原始艺术不认为什么东西值得去画，而且背负着千年的传统，它没有机会利用风景。

山川不是“物”：至少它们本身未被感知到，且无法从自然的背景转变成画面的背景。山是地面的隆起，河是地面注满水的沟渠。琴尼尼［Cennini］富有启发地转述过14世纪意大利人的看法，在其书中我们读到：“如果你想得到描绘山岳的好方法，让它们看起来自然，你就去捡几块大石头，要粗糙的且不要洗净，对着它们写生，并依情理敷上明暗。”

114

为了表现群山，石头——作为一个“物”——被描摹下来，而构成风景所必需的，如当地环境、空间位置等，则完全不予考虑。我看到一幅中世纪的彩饰写本，画中有一个人，在他旁边有一棵树。画的主题需

要这棵树，因为这个人体验着户外的某物。画面高度大约是4英尺，人高3.25英尺，树高2.75英尺。人物与树木之间这种“错误”的大小关系被解释为：对素描家来讲，人是首要的且有意义，树代表风景则是次要的。既然画面空间一劳永逸地存在，为保持“正确”的大小比例，人就不得不画小且不重要。

画的各部分起初都是独立的实体，大小受画面空间所限，人则占据主导地位；其余部分得使自己屈居于余下的空间。人们不考虑实际的尺115 寸比例。这种观看习惯给风景画设置了极大的障碍。“物”有限，而风景无限。人们的确可以将树木、房屋、岩石混杂地并置，但事物与空间深度［depth of space］中的地面及光源的关系——总之，与必要元素的关系——仍无法建立。只要世界观是人本位的，这些关系也不被认作是需要建立的。更何况，在中世纪，人们对悲惨的尘世少有兴趣。

在15和16世纪尼德兰绘画中，一步步追溯风景画何以源自对自然的热爱、对空间的渴望和对透视法则的了解，这很有启发。按空间逻辑并置的事物首先靠尺寸大小的差异为人所理解。不同的深度区域［zones of depth］相互分开。地平线定得很高，以使平面上的重叠物产生空间上的连续效果。缓慢地，对单一和完整的“物”的原始偏爱得以克服。罗吉尔·凡·德尔·韦登［Roger van der Weyden］引进彼此相隔很远的树作为背景植物。梅姆林［Memling］则用的是圆形灌木丛，密密匝匝的，但通过使用光点的方式，使植物彼此明确地区分开来。就风景画而言，吉拉尔德·达维德［Gerard David］是个*auctor imperii*［权威］，他在116 中景布置一道道树叶墙。最后表现的是灌木丛，人们再也看不出树木是树林。

由于树木与画面空间相比太大，当人们开始注意所有事物与风景的大小比例时，才意识到要从相当远的距离来表现它。但是，渴望使景物清晰可见的想法又迫使艺术家从近景来表现背景。乔尔乔内

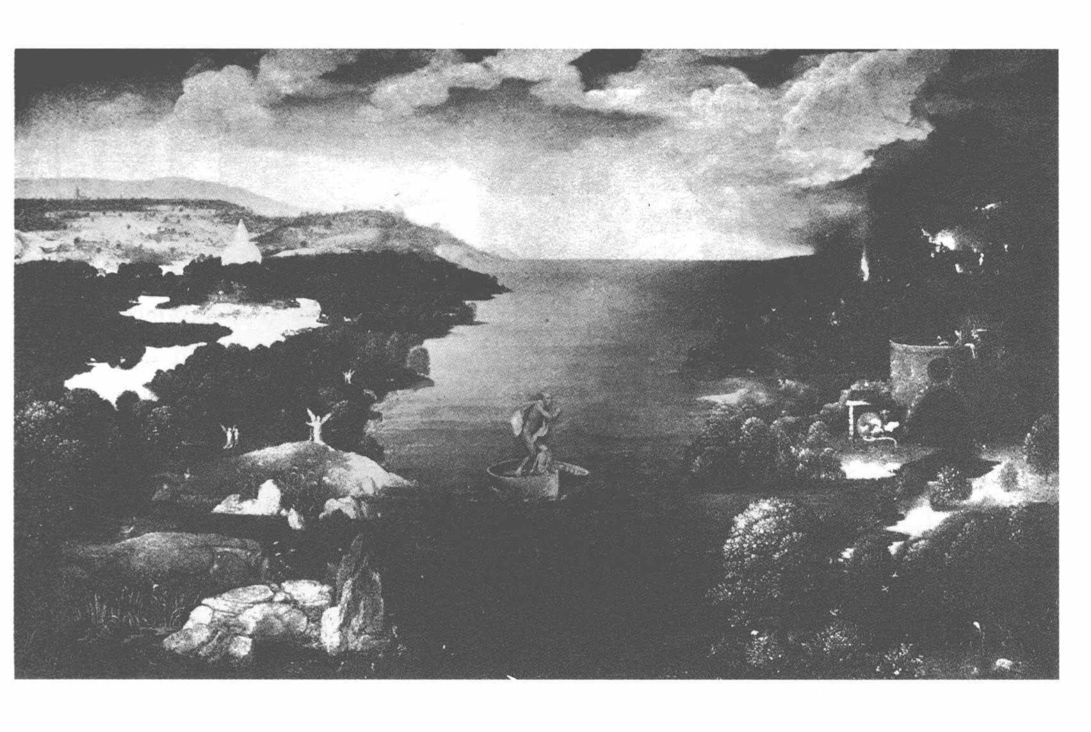


图10 约阿希姆·帕蒂尼尔:《死亡之河的风景》。马德里，普拉多博物馆。
此图为风景概念在尼德兰盛行时的范例。约1520年

［Giorgione］优于北方同辈画家的尤其是这受人喜欢的一点，尽管他也从远景来表现距离。人们要求尼德兰风景画家提供地理和地形的信息。这个理想是要将地面作为整体表现出来，还要看得见地上的万物——这是个荒唐的任务。但据法休斯［Facius］所载，杨·凡·艾克为其君主制作的正是这么一幅作品：*Mundi comprehensio orbiculari forma…quo nullum consummatius opus nostra aetate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo agnoscas*。［世界画成圆形……我们不仅能见到区域内处处有居所和建筑物，通过测量还知道这些居所之间的距离。］于是画出来的是一半世界地图，一半风景画。随着我们了解到杨·凡·艾克画风景画的经历，我们便能对这幅佚作形成一个模糊的概念；我们也能理解勃艮第的菲利普［Philip of Burgundy］为何会将这项任务委托给画家，并希望他完成这类工作。

117 建筑物内部可以依据透视法则来理解，但不可能将理性的方式应用于风景。早期尼德兰画家有种倾向，尤其是罗吉尔·凡·德尔·韦登，他们将建筑物引入背景中，例如用通向深处的街道来激发空间的错觉——这种倾向与画家们从透视法的视点去发展纯粹风景画所经历的尴尬有关。在其艺术中新法与旧法大相径庭的杨·凡·艾克，这位先驱者找到了出路，只要题材允许，通过画出——尽管不是实际地分析——前景中室内的透视感：掩饰中景，让复杂的远处风景呈现为两柱之间或用窗户框住的景观［vista］。例如卢浮宫藏的《罗林大臣的圣母》［*Rollin Madonna*］中，他就是这样处理的。

将人物和其他要表现的事物摊在表面，这种习惯由来已久。当人们从不同距离观看画的各个部分时，便会开始确定依次排列的画平面、层次和区域。因此风景的各部分呈现出直立的、正面的及与画平面平行的，就像在舞台上，风景由侧景［wings］创造，侧景按间距朝向深处竖立于左右两侧，正面并且平行于升降幕［dropscene］。因而它是个多种

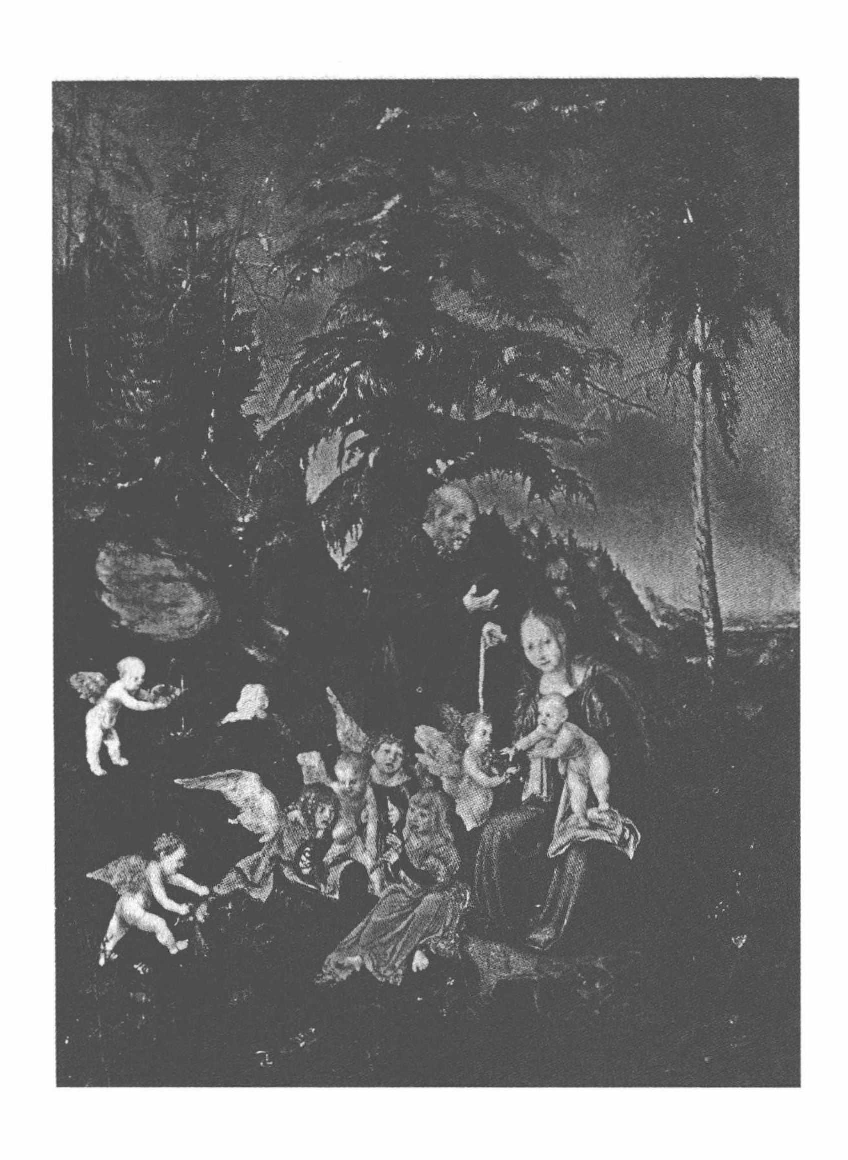


图11　卢卡斯·克拉纳赫:《往埃及途中的小憩》。柏林绘画馆。1504年

118 不同程度和空间趋向的控制问题。只是在后期阶段——首次偶尔在勃鲁盖尔的画中——原始的平面效果被去掉了。

风景画在16世纪变成了独立的专业分支。风景在供奉画里是个舞台，圣人立于一面墙的前面，景观是背景，很远。即使风景画已获独立，人们还是这样理解和看待风景画。对知识的渴望和对创造的尊重，赋予了这个年轻的画类以意义、理由和重要地位。画家想将风景的所有因素尽收眼底——山、树、建筑物、公路、田野、牧场、河流，并按其空间上的联系展示世间的万物。世界的主要特征是广袤无垠，为了画出这一特征，画家登上山岳、土丘和高塔。更特别的是地图绘制师眼中的山脉，使低地的人们视为煽情的题材，山脉变得入画了。陆地得相当努力——英雄般高耸，呈现令人激动的如画的各个角度——使其在16世纪上半叶能被绘画作为充分和令人满意的内容而被接受。通常是圣经或神话母题提供了展示出风景大貌的机会或借口。因此，从内容上看是首要119 的东西，在形式上变成次要的了：母题成了点景人物［*staffage*］嵌入风景里，而且在许多情形下几乎看不见。

风景画家对世界是泛神论的态度，起初宣称和赞美世界的广阔和丰富；后来就称颂它不同于渺小和喧闹的人性的崇高与肃穆的静谧。

爱好描述的地理学家、喜欢复杂设计的建筑师、热情奔放的诗人，都开始与风景画的观者交谈。

16世纪初，人们已能表现独特的视觉体验，尤其是在旅行的时候，丢勒的水彩画便证明了这点。但是——这是关键的一点——依据严格的字面意义，水彩画不被视作图画。

如果我们不考虑面对的是一幅严格意义上的风景画，还是风景元素占大量空间且传达画面效果的人物场景，那么就没人会否认威尼斯画家乔尔乔内具有第一位伟大的风景画家的特点。天才画家的渐进发展，在历史的上下文里比迅速和间歇的发展更重要。在低地国家，这种渐进发

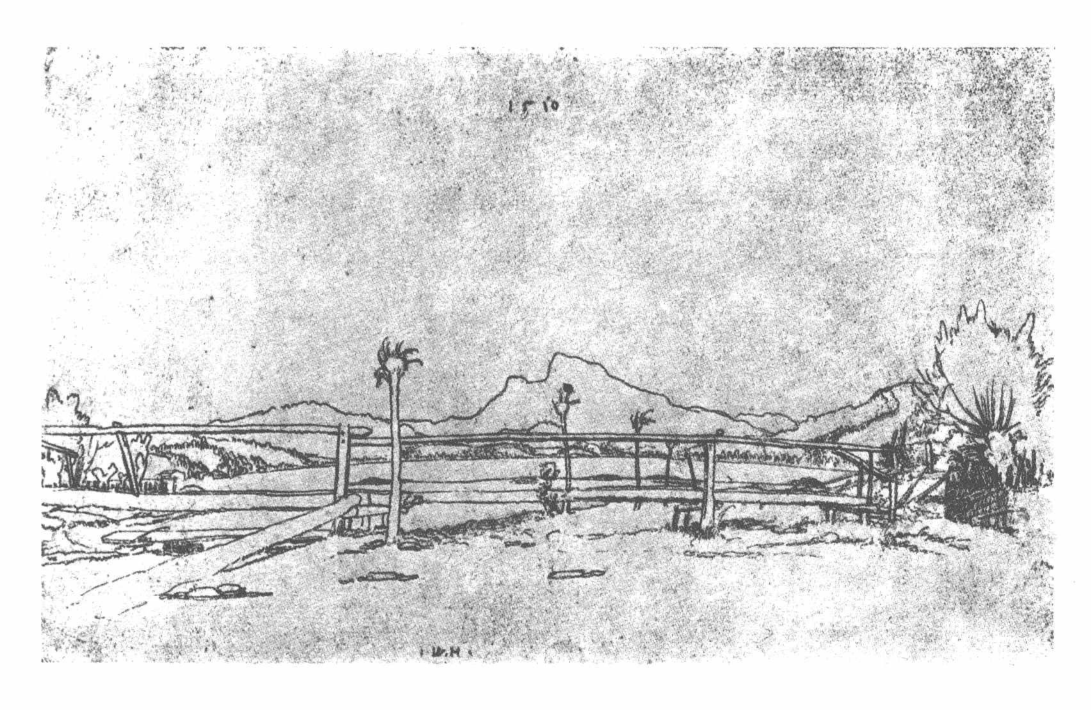


图12 沃尔夫·胡贝尔:《月湖与羊山》(素描)。纽伦堡,日耳曼博物馆。此图为单纯描写自然的早期范例。1510年

展可以在杨·凡·艾克、德克·包茨、杰特根·托特·斯因特·杨斯［Geertgen tot Sint Jans］、哲罗姆·博施［Jerome Bosch］、吉拉尔德·达维德和约阿希姆·帕蒂尼尔［Joachim Patinir］等人的作品中见到。

120 在德国南部——特别是在雷根斯堡和维也纳之间，多瑙河下游——自发地兴起了各自对风景的观察。在1500到1510年的短短十年里，坦率得惊人的风景画便出现在这一地区。那些图式和惯例——上文提到且源自传统——的原则我们能在低地国家见到，在德国南部似乎不起作用。我们在这里见到更多的是视觉经验而不是构图，经常是低地平线，中景是森林，人物**在**风景中而不是其前面，还喜爱树枝和灌木丛。这不是风光［prospect］、景观或全景［panorama］的问题，而是人物在自然中移动、徜徉并与自然相融合的问题。

三个例子可以充分说明这像流星般突现的奇迹。柏林绘画馆收藏的卢卡斯·克拉纳赫［Lucas Cranach］的《往埃及途中的小憩》［*Rest on Flight into Egypt*］（1504），藏于克洛斯特新堡［Klosterneuberg］隐修院、小鲁兰德·弗吕沃夫［Rueland Frueauf the Younger］作的四幅镶板画（1507？）和藏于纽伦堡日耳曼博物馆［Germanisches Museum］的沃尔夫·胡贝尔［Wolf Huber］表现月湖［the Mondsee］的素描（1510）。马丁·温伯格［Martin Weinberger］论及这幅素描时说道："坦率地记录了一个已知的地方……其单纯而自然的真实里蕴涵着神秘。"[1]克洛斯特新堡隐修院所藏的画里也有对该地的准确再现。主题——隐修院的建立——使艺术家能单纯和毫无偏见地去描绘山、田野和林地：由此他便将欢121 快、春天般的景象展现在我们面前，其手法完全与时间无关，使得莫里茨·冯·施温德［Moritz von Schwind］的大名现在还挂在许多观众的嘴边。顺便提一句，据说施温德熟知这些画作。

1 Martin Weinberger, *Wolf Huber*, (1930), p. 30.

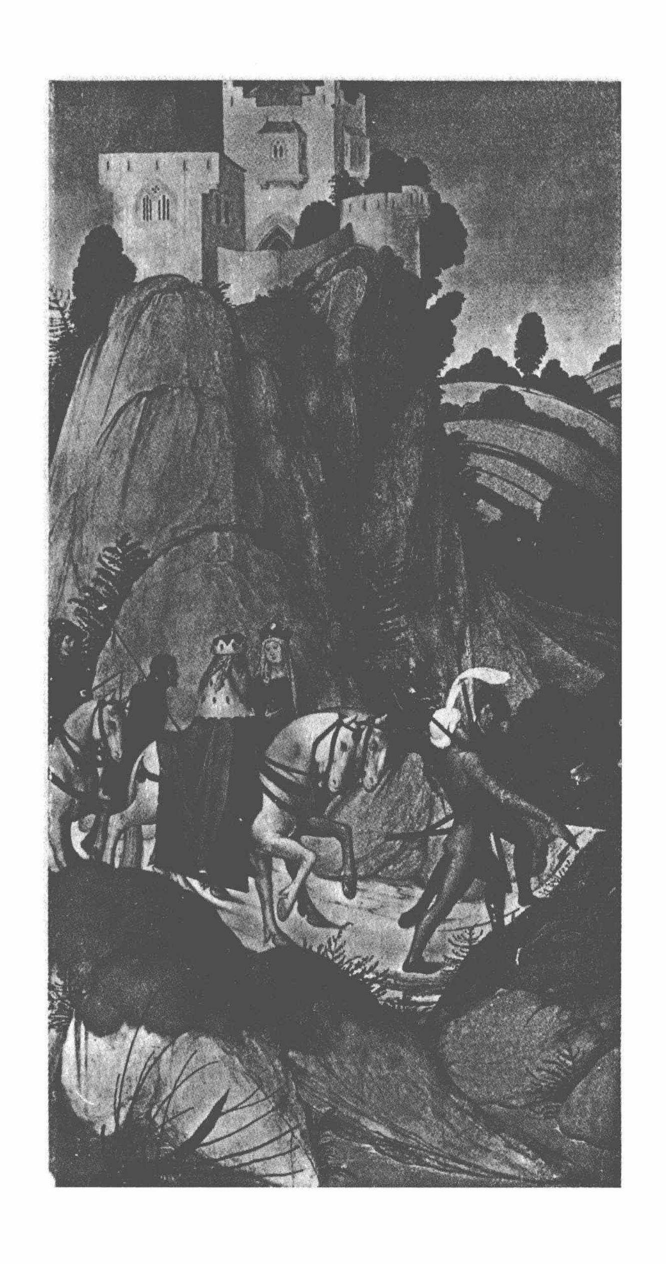


图13　小鲁兰德·弗吕沃夫：选自圣·利奥波德祭坛画的镶板画。克洛斯特新堡隐修院。1507年（？）

克拉纳赫在其1504年的一幅画中将圣家族［the Holy Family］的小憩之处安排在一片德国的森林里，并将人物完全与风景联系起来。大约在这一时期，自然的生长之物和生命完全萦绕于他的想象之中，这由他的肖像画显露出来。尤其是温特图尔［Winterthur］的赖因哈特［Reinhart］藏品中绝妙的夫妇肖像，画中有多节疤枝桠的树延伸到前景中肖像头部的空间区域。

威廉·弗兰格尔［Wilhelm Fraenger］在论马蒂亚斯·格吕内瓦尔德［Matthias Grünewald］的著作（1936）中有令人佩服的描述，让人们注意人、森林和护林人之间的和谐；这种和谐出现在画隐士的那幅伊圣海姆［Isenheim］祭坛画［Altarpiece］的镶板画里，那是因为通过一种模仿使老人近似原始森林的野生植物。

这次突进消退之快出人意料。克拉纳赫对风景的感受完全丧失。阿尔特多夫尔和胡贝尔更为忠实于自己的意愿，但也有所偏离——胡贝尔转向书法，阿尔特多夫尔转向优雅的细密画似［miniature-like］手法并偏好园艺式的精细。冒险性的发展在德国东南部只是个插曲。主要的发展集中在低地国家。

122

艺术在雅各布·雷斯达尔［Jacob Ruisdael］和霍贝玛［Hobbema］的作品中达到了登峰造极的水平。不过，人们常为其超绝技艺所惑，而容易忽略这些大师在许多情况下都很少以视觉经验作为起点；而且，有关视点、光线、时序等方面对自然的取景也极为有限。雷斯达尔从不厌倦于表现盛夏的乡村在午后多云的天空下忧郁的宁静。

以更自由的态度面对自然并较少受专业套路限制的，是些偶尔画风景的画家——首先是皮特尔·勃鲁盖尔［Piter Bruegel］。他把风景理解成为戏剧、史诗或逸事片段和人类行为而搭建的舞台。勃鲁盖尔17世纪的追随者是鲁本斯，他也不是一个专业的风景画家。

完全成熟的风景观表现在天空的广度及其对画面效果的意义上。如



图14 卢卡斯·克拉纳赫:《约翰·库施皮尼昂肖像》。
温特图尔，O.赖因哈特博士藏

果说有什么不能被认为是有限的“物”，那便是大气空间。对于原始的观看方法而言，大气空间空洞、无用和虚无，简直不存在。而对17世纪伟大的风景画家如克劳德［Claude］、阿尔伯特·库普、雅各布·雷斯达尔的作品来讲，天空则意味深长；杨·凡·艾克、德克·包茨和阿尔特多夫尔的作品中已开始观察云层和光线效果，这应被视为实验性的推进。123

最后，人们认为风景画的发展路径与离开雕塑后绘画的发展道路是平行的，变成了现在的情形。风景绘画是在哈勒姆和威尼斯而不是在佛罗伦萨出现的。18和19世纪的英国艺术家在风景画方面显露出极大的天赋，在雕塑方面则很少。

十八　肖　像

124

肖像画［portrait］有着特殊的地位。唯美纯粹派［aesthetical purists］想将它逐出艺术活动的领域。但是，艺术圣殿守护者们的这种偏狭需要有理由。意欲使短暂的人生以图画而永存，这导致出现肖像画。人们要知道有关形式的一些特定细节。这一工作需要复现独特的形式和枯燥的信息，似乎没有为表现的意愿留下丁点空间。卡雷尔·范曼德［Karel van Mander］谈到荷兰学院派画家科内利斯·凡·哈勒姆［Cornelis van Haarlem］，说他肖像画得极好，但很不情愿去画肖像，因为他感到画肖像时自己的想法受束缚。

在某种程度上，类型化趋势甚至影响到肖像画。无论谁画指挥官的肖像，都会考虑相关职业的特性，那我们在这幅某位指挥官的肖像里见到了“标准的指挥官”，更显然的是，这画要用来致敬和带来荣誉。漫画具有另一方面的个性特征，但最终也发展成一种类型。

125

根据一则引人入胜而绝妙的神话，肖像源于侧影［silhouette］，源于影子的轮廓［outline］。

早期的肖像采用硬币像形式。小尺寸可以强调典型的方面而抑制个人特征；侧面像［profile］能通过线条来确定个性形式的要素，如素描



图15 卢卡斯·克拉纳赫:《约翰·库施皮尼昂夫人肖像》。
温特图尔，O.赖因哈特博士藏。1503年

家所为。在祭坛画或供奉画［devotional picture］里，供养人也是侧面，因为他正敬奉着画面空间里与他并排的神或圣者。侧面像能保证表现出个性，相对于观者而言，那是一种自得的孤寂，存在于另一世界。侧面像尤其为素描家和浮雕制作者所用，盛行了很长一段时间。

正面像使素描家犯难，因为在这个角度，轮廓线就不能像色块和色调那样传达出丰富而明确的信息。但人们甚至在原始阶段便偏爱正面像，它出于一种朴素的、要留住全部五官的需要感，不许漏掉人脸的任何部分。我们有两只眼睛，连小孩也不情愿见到一只眼睛。

绘画力图通过选择对半的侧面来兼有两种早期类型的优点——四分之三面。这种转动能显出鼻子的侧面、脸颊和前额：可以说是头部的线性平面。两只眼睛都见到了。画中人物和观者的关系会多种多样，因为他可以将目光朝向我们或是不睬我们。同时，动态的错觉——生命的错觉——被唤起。视觉与透视的一致使得发展这个四分之三面成为可能，对这个面的偏爱需要以牺牲原始形式的纯侧面和纯正面为代价。在约近代时，有特殊意图——间或是仿古意图——的徽章式侧面像或明确的正面像，被用作或是拉开画中人与观者的距离，或是强迫观者接受画中人盛气凌人的仪态。霍尔拜因［Holbein］就是这样极有效地使亨利八世［Henry Ⅷ］正面像和爱德华王子［Prince Edward］侧面像流芳百世，爱德华王子就此一幅侧面像，他也有正面像，在其他场合也乐意选择正面像。 126

个人的性格不仅表现在脸上，也表现在形体和姿势上。除了供养人肖像之外，人们过了很长一段时间才注意到人的整个身体。脸就像是人体的窗户，这未被遮盖的部分似乎足以作为个性的化身。在15和16世纪的绘画里，人们可以一步步地去追溯双手、半身像、四分之三身长、全身像是如何入画的，画中人物的性格、身份和瞬间的情绪如何愈来愈通过其手势和作派表现出来。全身、等身大的画像已在伯纳德·施蒂格尔［Bernhard Strigel］（约1510）和霍尔拜因那里得到了极大的发 127

展；之后当然又有提香、詹巴蒂斯塔·莫罗尼［Giambattista Moroni］、安东尼奥·莫罗［Antonio Moro］和尼古拉斯·纽弗凯特尔［Nicholas Neufchatel］的推进。杨·凡·艾克的阿尔诺菲尼［Arnolfini］夫妇像在那个时期是无与伦比的作品。

为了理解肖像画的发展，人们应当知道，在遥远的过去，只有显赫的君主才能成为描绘的对象，这样做的真实意义是为他们竖立纪念碑。虔敬地向上凝视成为伟人固定的相貌留传后世。在中世纪，供养人的形象被画成肖像。在那个时期，人物的描绘与备受敬奉有着被动或主动的关系。个性是在缓慢和逐渐违背老套和典雅的习俗中彰显出来的。画出个性和个人特征的，最初是男人，后来是女人，最后是儿童。因为画家是男人，女人的社会地位不自由，所以女性的面部或多或少要按美的典范来塑造。在杨·凡·艾克画的夫妇像里，阿尔诺菲尼比他的妻子更有个性。

128 梅姆林的肖像画中有许多双联画［diptychs］的单翼，画中人物都合手祈祷，面向圣母。他画的单人肖像，虽不算供奉画的部分，但在观念和表现上却与供养人画像几乎分不清。在这方面，教会精神对肖像画的影响一直延续到15世纪末期。

自画像给心理学家提供了激发遐想的机会。从外表上看，通过画中人投向观者的目光可以认出是自画像——因为画家在看镜子里的自己，他的注意力看似投向我们，实际上是专注于自己的形象。这意味着他自己内心思想感情的流露，从画面显露出的这种情绪一定程度上不再是典型的肖像画。人对自己的相貌不会持中立或客观的态度；他的参与会更多地被他的“意愿”［will］而非“看法”［idea］所歪曲。自画像并不能确保我们比别人更了解自己。它们也并不是特别“逼真”。对自己的观察会受到自负和志向的干预。画家要给人留下印象；他把自己画得过于严肃，把自己画在明确的环境里，也就是画成瞪大眼睛地凝视，处于紧



图16 卢卡斯·凡·莱登:《艺术家肖像》(局部)。不伦瑞克博物馆

张和冲突的状态。而普通的模特儿，也就是被画的人，会感到疲倦和厌
129 烦。由于这个原因，自画像富于攻击性和戏剧性，也不乏夸张做作。它们传达给我们的更多是画家想要的模样，而非他实际的模样。人们也许可以谈论自画像的虚华辞藻。

想象的肖像——画家从未见过的人物肖像——是画家过去习惯遇到的苦差事。每位圣者都是独立的个体。中世纪的画家们却几乎没有感觉到画圣者这个苦差事中必有的矛盾，只要易腐烂的俗身不值得注意太多则更是如此。不明确的图画传统、或长或短的胡须以及主要的一些标志物就足以使人认出这些圣者。只有当像活人的错觉得到加强，并使得人们需要肖像般的相貌时，艺术家们才发现他们面临着一项困难而复杂的任务，就是要协调自己所认识的人和所选的模特儿——有时还有那个多少得遵守的绘画传统。15世纪尼德兰的一位画家、根特的雅斯图斯［Justus of Ghent］，使用这种处理手法画过一系列名人，这批现藏于乌尔比诺［Urbino］公爵宫［Ducal Palace］的作品就是明证。但最著名的例子，也是对这一问题的历史性解答，是由丢勒被称作《四使徒》［*Four Apostles*］的画作提出的。这位德国艺术家真挚地力求一种说教效
130 果，它超脱于无益的绘画传统和模特儿所有的特征之外：他把四位信仰的见证人看作四质［temperaments］*的代表，并因此将或然［chance］和偶然［accident］纳入一个体系。他十分丰富的想象力所呈现出的是充满活力，但同时又不失为类型；是一个独立的整体，因为当时的观念是只存在四质；此外还有对比强烈，最后的印象是，这些人无论怎样各不相同，他们联合成一个劝诫［exhortation］、一个警告［warning］、一个预言［message］、一个信仰［faith］。此处肖像与观念相互匹配；最严格意义上的想象的肖像便完成了。

* ［四质为：多血质、黏液质、胆汁质和忧郁质。——中译者注］

十九　静　物

131

静物［still life］也源于供奉画。尤其是北方画家，在这一画类独立前的很长时间里，并不抵制那种将注意力转向“死”物的趋势。在17和18世纪，各地的画家都画水果、花卉和其他各种物品，不过都是画在装饰性的背景里，而且画家的禀赋也不太受尊重。几乎只是在低地国家，人们才会把瓶花和摆满食物的桌面看成完整有效的题材用于独立的架上画［easel picture］。

在荷兰，17世纪正是中产阶级兴起的时期。面对静物画时，青年人对“美味”——葡萄酒、水果、鱼、龙虾——的喜爱受到激发。习惯了面前有珍馐美味的王子，不会像发迹或希望发迹的市民那样赋予这些食品以如此的意义。大量的、丰盛和饱满成熟的食物都在赞美大地的恩赐。卡尔夫雅致地赞美奢侈的享受。在安特卫普，一大堆受欢迎的食 132 品堆积成巴洛克样式［Baroque-fashion］，比方说斯奈德斯和让·法伊特［Jan Fyt］的画；而在荷兰，则布置着精美的物品，如卡尔夫和凡·贝耶伦［van Beyeren］的作品。前者是**美食家**［*gourmand*］，后者是受招待的**品尝家**［*gourmet*］。尼德兰静物画散发出对生活的万分喜悦，而这类题材的意大利和西班牙画家却绝少享有这种情绪。

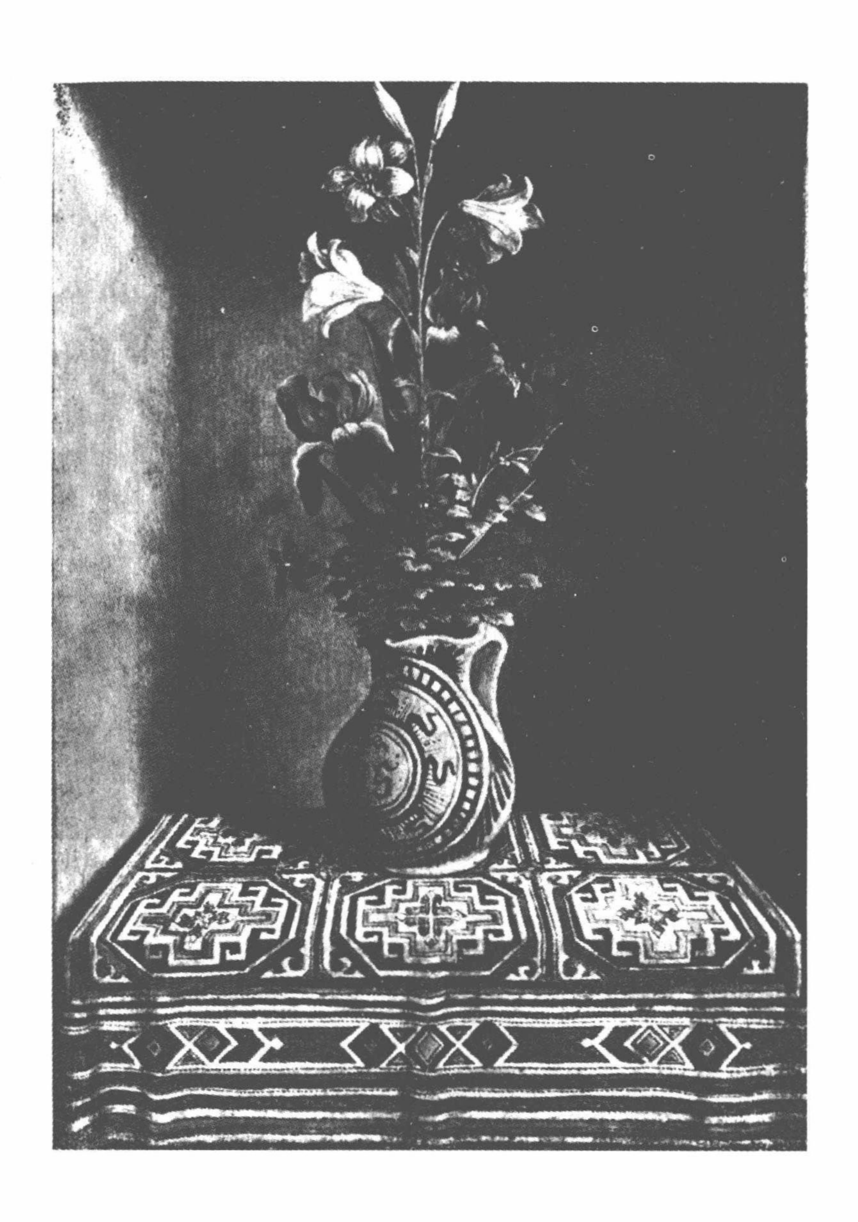


图17 汉斯·梅姆林:《静物》。卢加诺，罗汉兹堡藏



图18 马里努斯·凡·雷莫斯维勒:《圣哲罗姆在书房》。
马德里，普拉多博物馆。此图为劝世静物画的来源

在15世纪的供奉画里，家具的局部——尤其是在圣母舒适的住所里——表现得十分亲切，也用作象征性的添加物，如天使报喜［Annuniciation］里插着百合花的花瓶。梅姆林画的最美的肖像画之一，就是从苏格兰人手上流入卢加诺［Lugano］的罗汉兹［Rohoncz］城堡收藏的那幅：在后面画有一张铺有波斯小地毯的桌子，上置一枚插满花的意大利花瓶，作为装饰或是象征的添加物。

大约在1550年，皮尔特·阿尔金毫不犹豫地把肉摊和货摊置于圣经场景的前景，这代表着佛兰德斯水果画的早期阶段，如17世纪的斯奈德斯和法伊特所画的那样。劝世静物画［*Vanitas*］里的静物有书，这源于画圣哲罗姆［St.Jerome］的作品，我们在画中见到圣者在书房里沉思。杨·凡·艾克的一幅原为美弟奇家族［the Medici］收藏、现已佚失的作品，可能是佩特吕斯·克里斯特斯［Petrus Christus］那幅现藏于底特律的作品的源头；这件作品甚至影响到吉兰达约［Ghirlandaio］为佛罗伦萨的俄尼山提［Ognissanti］教堂所作的湿壁画。而且，那不勒斯国王阿方索［Alfonso, King of Naples］拥有的杨·凡·艾克的一幅祭坛画里，描绘圣哲罗姆在书房里，意大利人对书作为静物也是大感惊讶。16世纪的马里努斯·凡·雷慕斯维勒［Marinus van Reymerswaele］经常如此描绘这位圣者，并常用一堆干枯之物如写字用的羊皮纸和头骨暗指尘世万物的转瞬即逝。静物作为象征符号，正如代表着死亡和逝去一样，它也代表着生长和繁荣。

133

没有哪个时期、哪个民族像17世纪的荷兰人那样，怀着如此一贯和挚爱的感情来描绘一切可见之物；他们有着如此客观、几近科学、准确的感受力；他们并不追问事物的精神意义，也不评价它们。他们能在某种程度上复制真葡萄或是死野兔的皮毛，而不会冒险，不会认为一只苹果完全代表着苹果的范畴或“理念”。

以看静物的眼光去看人脸的画家就会遭殃！

二十　艺术家：天才与人才

134

以前，画画和做雕塑本质上与做家具相同；也就是说，制作者的职业态度、他与赞助人或委托人之间的关系，以及他的社会地位，都与工匠的一样。艺术在近代才脱离了技艺，确切点说，技艺与艺术相分离——不只对技艺不利。准时交货、按约完成和做工可靠在从前都是对画家和雕塑家的要求，酬金也与所花的时间挂钩。甚至丢勒在要求他的法兰克福赞助人提高酬金时，也不提他的名声或高超的艺术造诣，而只是说所费时间大出所料，所用颜料也费用高昂。画家的儿子子承父业：选择一门行当并不需要显出特别的天赋。

我们将“艺术家”[artist] 这一概念与优秀的特质、罕有的天赋、一种靠勤奋和经验也得不到的能力等观念相联系。艺术家的活动似乎是不可控制的，也不能归入一般类型的实用、必需和赚钱的活计。 135 比起艺术家来，工匠更深地受惠于社会和社区，且两者的受惠方式也不同。对艺术家偶尔的赞赏往往掺杂有怀疑。艺术家的地位有赖于名声，而名声又有赖于不确定的、可能变化的艺术判断。青年人靠着希冀被赏识而过活，老年人则安享成就所带来的声望——要不然则靠着大胆地蔑视公众的评价而期待身后的名声。艺术家对自己的责任，他们如此骄傲诉诸的

责任，严格说来也就是一种义务。

“名人”［great name］，作为对艺术家失去社会安全感的补偿，只是随着15世纪才又用于画家和雕塑家。有种观点认为，古希腊的大师能在整个中世纪仍保持着声誉不减。这个观点也许唤起15世纪的人们提高了对艺术职业的普遍尊重，也刺激了艺术家追求伟业的雄心。

早在约1400年，林堡《编年史》［the Limburg *Chronicle*］讲到一个名叫威廉的画家，“按照大师们［Masters］的评价，是德国最好的画家”。此处我们已见到排名次、论第一的制度。但仍然经过了很长的时间之后，艺术家的社会地位才凭借其杰出的天赋得以确定。首先，15世纪的那些已脱离行会组织限制的师傅，设法加入宫廷扈从——弄臣、侍妾和御用诗人的行列。

136

16世纪的画家和雕塑家力争列入脑力工作者，将自己与学者和思想家联系起来。莱奥纳尔多和丢勒便是适例。在实际工艺里，观念与制作还是密不可分的。16世纪意外地出现“*invenit et feclit*”［创作与制作］的题署，这个二元的观点表明自豪于思想产权与体力劳动的分离，并宣称拥有前者。

17世纪见证了画家—王侯，鲁本斯最完美地代表了这一类型。他经济上的成功、社会地位的提升，至少应部分地归功于他的艺术才智。但也必须承认，他的个性品质、智力天赋、男人的处世之道、社交能力等，都有助于这一结果。这种情形也反映在18世纪英国的肖像画家和19世纪几位画家的身上，如马卡特［Makart］或伦巴赫［Lenbach］；那些享有身后名的画家，在生前便已利用了自己的名声。

19世纪，“艺术家”这一概念已变得十分明确了。有歌德诗句为证：

曲调升自歌喉

回报诗人吟游

——这是一个典型的浪漫主义观念。

艺术家处在中产阶级的社会之外，间或还在其之上，他们甘冒经济上潦倒的风险，独立并超脱于法律之外；他们鄙视对艺术无知的“俗人”[philistine] 并为自己创造了一个社会阶级，这些都是用特殊的放弃方式和特殊的装模作样而达到的。当浪漫主义进入到大城市的小酒店和咖啡馆时，波希米亚主义 [Bohemianism] 便兴盛起来。 137

首先是19世纪的一些画家赢得了身后的名声，他们既不属画家—王侯的类型，也不属波希米亚类型；正相反，他们一丝不苟和坚持不懈地工作，过着中产阶级的生活，甚至有些向往可靠的手工。

这里勾勒的变化过程——在文明史上令人难忘——改变了艺术制作 [production] 的性质。过分地追求声名带来了神经紧张、妒忌，并期望让人注意到作坊。人们习惯于为了买到有价值和适用的东西而去市场，为了体验激动和发现人才而去参观展览会。耀眼的调子、固执的强调和个性的过分突出，过度而不是非凡，这些成了新式艺术制作令人生疑的表面特征。只有真正的、断然不受外界影响的天才，才能够在这种疯狂的混乱状态中幸存。

时代的风格在与时尚的相应接触中发生变化，而时尚则活跃在较低的层面上。时尚决定穿着打扮，它来去匆匆；但决定艺术制作的趣味 [taste] 则是谨慎地发展，且取决于根深蒂固的需要。近来的时尚，受经济利益所诱，已呈现出一种旋风似的节奏；而且，它已经影响到了艺术制作。 138

高雅的趣味与很少的天分并存——当今并不少见的一种组合——需要画家必须对所见之物不以为奇，于是热情急切地去创作未见之物。由此产生了艺术手法 [manners of art]，这与时装新款式的产生没有太大的区别。既然时尚已经成功地感染到公众，使其必须赞扬不悦之物，那么公众便能接受一切。

工匠变成了艺术家，但是他也变成了学者或制作者、承包人［contractor］或行家［virtuoso］。行家和艺术家的关系就是手法［manner］和风格［style］的关系。行家一词最初意在对特殊能力的赞扬，在我们的术语里它还不乏异议、怀疑、谨慎之义。一种有意发展的技能，一种悦人之举的能力展示，那就是我们称作的技巧［virtuosity］，截然不同于质朴的原创力。该词更多用于照乐谱演奏的乐师，绝无贬抑之义。

139 艺术家通过签名来告诉我们他姓甚名谁并对其作品负责，这在今天已成为普通的习惯。但它逐步的发展是与人的自我价值意识的觉醒和强化联系在一起的。在那个签名绝不是普通习惯的年代里，那些大画家如乔托［Giotto］、西莫内·马丁尼［Simone Martini］和杨·凡·艾克大声叫唤自己的名字，也绝不是偶然的。这个习惯奇怪和不一致地流传。迟至17或18世纪，许多艺术家要不完全不签名，要不偶尔为之，例如鲁本斯、凡·代克［Van Dyck］和华托。此地签名已是惯例，他处却不知签名为何。规则难以说明，心理学解释也无法得到。签名在雕版［engraving］和木刻［woodcut］中用作商标、用作防伪的保护措施倒还比较有规则。的确，那些也制作木刻和雕版的大师，如丢勒、卢卡斯·凡·莱登［Lucas van Leyden］和雅各布·克纳里兹［Jacob Cornelisz］，也在油画上签名；虽非每幅必签，但也很常见。

根特祭坛画［Ghent altarpiece］上著名的题词占有全然不同的位置。冗长的、赞美的、夸饰的，像纪念碑上的铭文，它们简直让人难以想象是15世纪上半叶画家的言辞，撇开其他反对意见不论，仅此也颇为可疑。

内心挣扎和悲剧性冲突的艺术家不为愚钝的大众所理解，但他们在140 19世纪成了浮夸的诗人作品里的主题和主人公。艺术家这一概念也被赋予了某种神秘色彩。画家们则简直没有办法符合人们的期望，这些期望是源自小说、有关画家的一种逗乐的想象。结果不可避免的是，一方失

望，另一方则作“天才”状。在大多数人看来，艺术家要么是天才；要么是庸人，像只“病鹰”[sick eagle]。这个词是胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔[Hugo von Hofmannsthal]发明的。

在天才与人才[talent]之间划出边界线的努力从未成功过，然而人们仍在继续尝试着。如果人们关心程度上的差异，那便肯定无法在天平上标明天才的起始点。普遍有效的区别方式很可能注定找不到。

米开朗琪罗、格吕内瓦尔德和伦勃朗被人们毫不犹豫地视为天才艺术家：的确，将“人才”概念用于这些富有创造力的人会既不恰当，也听来像是亵渎之词。超过期待、预见和估计的作为，锐利的个性，公然地反对妥协，“说一不二”的态度，近似疯狂的精神强迫症——这些多少是天才具有的明显特征，都在所处时代的趣味习俗之外起作用，处于悲剧性的孤独。值得我们一提的是*melancholia ingenii*[智者忧郁症]，想一想反抗内外阻力的心理斗争。天才看来是以意志而非成就、以征服而非统治表现自己。 141

我们欣赏和支持有才能的艺术家，觉得在他们值得赞赏的行为里，他们仍然停留于我们的水平。我们熟悉他们的想象力，它实际含有更多和更好的东西，但与我们的想象力并无根本的不同。他们所占据的高度是可以衡量的。有个说法巧妙而贴切地谈论伦勃朗与弗兰斯·哈尔斯[Frans Hals]：人们面对哈尔斯的作品时会有画画的愿望，但面对伦勃朗的作品时则会打消这类念头。因此，我费力界定的这个区别也许并不算糟糕；而天才的创造所特有的无法理解与难以接近，它们在一定程度上是固定的。

在被公认为天才的大师中，有些幸福和友好的人物与我上面的描述似乎不符；他们在我们面前不是斗士而是胜者。但我们见到有些艺术家并非毋庸置疑地属于最伟大的艺术家之列，他们却因其大胆的想象和极其鲜明的个性而得到了天才的称号，如格列柯、凡·高[Van Gogh]或

者伯克林［Böcklin］。我们偶尔的确愿意说：天才不是人才。这样天才
142 与人才之间的差别就更为清晰了。天才这一概念表明与精神而非视觉有更密切的联系。格里尔帕泽［Grillparzer］说过："只有个性与才能的结合，才能产生出被称作天才的人物。"不过，人们或许能在其他地方找到更令人信服的定义。但天才所特有的也许是赋予高尚情操的特殊秉赋与意志力的结合。

二十一　艺术与学识

143

学识［erudition］很晚才求教于艺术，它不愿这样做也许是因为预料到这种结合不会带来很多好事。旨在研究艺术的学者，通常是虚无缥缈的。他追求着变化无常的美，时而用这种方式，时而用那种方式，结果只明白了外表而未理解实质。他尝试着做历史学家、文献学家或是科学家。他在校勘文字记载时是文献学家，在研究铭文时是碑铭学家，在为追溯化学和物理的情况而考察艺术作品时是科学家。自然，他因如此多方面的活动而被迫去寻求他人的帮助，去大量地阅读。太多白纸黑字的东西无益于他的眼睛。由于我们生活在科学学科的时代，学科的方法受到近乎迷信的敬重，因而他尤其喜欢结交科学家。他一直惧怕因与如艺术般微不足道的东西打交道而失去尊严，还惧怕不被严肃和受尊敬的大学教师圈接纳。

144

历史学，无论什么主题，在学术性学科中都处于困境。常常有很多人拒绝承认其真实的科学性质。艺术历史显然比历史学的其他分支更有优势，它有某种理由而声称超越于尤其是政治史之上。我们眼前的艺术作品，可以说是遗存的“时代精神”［spirit of the times］。只是，我们不要忘了歌德的诗句：

你们所说的时代精神
先生们，那不过是你们的精神
在那精神里面印了些时代的虚影。

然而，有些反映自身的东西继续存在。就政治而言，历史学家不得不完全依靠文献传统得出他的真相——通常不会毫无政治倾向，剔除许多即使非明显捏造也是不真实和相互矛盾的记载。艺术家的事迹，我们可以亲身感知；有关君主们的事迹，传给我们的只是回音——我们听到的多是胜者让他们的书吏写下的东西。

图像比文字古老，且在漫长的时间里是信息和证据的唯一提供者。

145 此刻需要记住的是，艺术作品不吭声［speak］——它们吟诵［sing］，因而唯有缪斯［Muses］赐给天赋的听者才能理解。

格里尔帕泽在某处大约说过这种话："无论谁书写化学的历史，都必须是化学家，唯有化学家才能成为历史学家。"我不知道这句话是否适用于艺术史？席勒说过："接受想象力作品的只有一种容器，那就是想象力。"

艺术是心灵之事，所以任何一项科学性的艺术研究必然属于心理学［psychology］范畴。它可能涉及其他领域，但是属于心理学范畴则永远不会更改。不过，由于所有的心理学都基于发生在个人身上的精神和情感体验，因而只有具备艺术天赋的观者才能洞悉艺术制作的本质。我们由此面对这一推论：只有实际的艺术家才有评价艺术的资格。这个推论是错误的。

多产的艺术家对自己或他人的作品不会采取乐于接受和观察敏锐的态度，教化与启发应当来自这种态度。他天真和无意识地制作；他的那些经验处于心灵深处，连他自己也无法将其发掘出来。因此，他在信

146 件、自传或理论说明文中的告白只可用作间接的证据——严格说来，无

论它们具有多大的价值：它们都须经得住解释。多产的艺术家不能担任鉴赏家，因为他无法摆脱自己的艺术方案［formula］，从时间、地区和个人的角度来看，其艺术方案都是有局限的；他也不大能够摆脱它，因为他的天赋就是独创性的、丰富且渴望表现的。毕竟，较之耽于哲学沉思，他还有其他更好的事情可做；他甚至可能预感到知识会扼杀创作能力，或者至少会削弱它——这一点在文明时代的许多艺术家个人发展中显而易见。不过我们从艺术家结结巴巴的言论里学到的东西，多过从美学家构思精妙、成体系的专著中得到的。

在艺术面前，思想家多半是瞎子，艺术创作者则多半是哑巴。剩下的就只有具备艺术天赋但不从事创作的观者，他们具有洞察和深入理解的能力，人们期望从他们那里得到启发。

艺术创作和对艺术的沉思，这两种活动的共同之处比人们以为的要多。创造型想象力与接受型想象力的关系如同齿轮与齿轨的关系。艺术爱好者与创造性艺术家都有异常敏锐的感受力。艺术爱好者的情感生活对视觉信号的反应既快又强烈，但他缺乏制作和表现所见之物的能力：要么是心像［interior images］不够清晰，要么是缺乏技巧。他是一位空想式的天才，恕我直言，甚至可以说是“没有手的拉斐尔”［Raphael without hands］。他对视觉经验有着可靠的记忆，事实上并不是因为他譬如说热心强记那些东西，而是因为——他延展了情感上的契合，处于兴奋的状态，这种状态软化了记事板上的蜡层——他在沉思中体验到了喜悦。形式和色彩长期保留在他的记忆里；倒不是说他能制作、复现甚至描绘出它们，而是说一种景象再次呈现时，他认得出来而且还将其看作是熟人熟事。情感和感觉的记性比智力要好得多。

147

可以质疑是否有一门艺术科学［science of art］；起码“科学”这一概念界定得过于狭窄，致使艺术这门科学容易理解的主题被排除在外。

每一科学性尝试的前提是有一套涵盖相关知识领域的术语，学者凭

借这套术语才能以清晰的方式向其他学者传达自己的论据、推理和结[148]论。但就连最乐观的人也不会坚称艺术批评能够依从这种要求。如果我评判一件艺术品，并用文字陈述我的观点，那么我绝不会想到要用那些影响我判断的词语去表达。真正决定我看法的是情感生活的改进、融合和差别，而它们是不能用言辞去拿捏的。

对知识的忠实追求可被认作科学，即使如此，其结果仍可怀疑，其推论也不清晰。

科学与其本性是一致的，它的奋斗目标是确立必然性；它痛恨偶然性。科学必定不会止于证实“知其然”；相反，它必须证明“知其所以然”。历史学家却处处碰上偶然性，而看不到必然性——这是他持续关切之事，但他只能创造和想象出它来。鲁本斯和凡·代克同时都在安特卫普工作，还有舍恩高尔［Schongauer］故于丢勒去科尔马［Colmar］寻找他之时，这些偶然事件就是人们漫谈的偶然性；此类偶然事件也参与决定了艺术制作的发展，这点无可否认。为了避免意外地碰上偶然性，人们提出“无名的艺术史”［history of art without names］理想，希冀去[149]认识由规律左右的事态发展，这种发展独立于个体艺术家偶尔的干预之外。

我想搁置不论那个老问题，对历史感兴趣的哲学家争论过它，就是杰出的人物在特定时间和特定地点“偶然地”出现，对事态的发展影响大小的问题。无论如何，即使我要写一部“无名的艺术史”，我也一定需要依据时间和地点对艺术作品作分类；在我试图论述艺术意志［the will for art］的一般发展之前，也会尽可能使作品与传记传统一致。对科雷乔的生平一无所知的人，可能会将这位大师的作品归属于17世纪，而绝不会将之基本上界定为地点是帕尔马、时间约1520年。当胡戈·凡·德尔·格斯的蒙福特祭坛画到达柏林时，一位敏感的艺术史家——他的理想目标是“无名的艺术史”——发表的评论让我大为惊



图19 胡戈・凡・德尔・格斯:《博士朝拜》(蒙福特祭坛画)。柏林绘画馆

讶。他认为该画显然是16世纪的作品，因而也不可能是死于15世纪的格斯所作。

据说，特定时期的风格范围只有在考察完其间制作的所有作品之后方能确定。但这要到何时呢？

150 对于艺术史家而言，有两方面的证据可用。一方面我们有包含在著述、身后名声、记录、作品著录和传记中的传统；另一方面就是传世的作品。艺术史家的任务在于架起沟通两岸的桥梁，使文献与传世的作品一致。即使拉斐尔所有的作品都已亡佚，我们仍能因为有他同时代人的言论而了解他的重要性和影响力，甚至了解到他的艺术手法。既然能亲眼看到他一生中相当多的作品，我们就能丰富和改变对他基于沉思的了解。风格批评 [style criticism] 的任务是确定作品的“归属”，依据时间和地点对作品作分类，并将其置于由文献和记录所代表的传统的体系里。

艺术学者界有两帮人，人们也可说两派。喜欢自称历史学家的人主要占据着大学的教席，而你在博物馆办公室遇到的则是“专家” [experts]。历史学家通常努力追求从一般到特殊、从抽象到具体、从知识到可见，而专家的研究路径正相反。双方多半都止于中途——顺便提一句，双方从未相遇。

历史学家确立的理想叫作“精神史” [history of spirit]。看来最值得一为的是，艺术行为的全部有形成果可被视作人类持续变化着的精神力

151 量的表现，并与其他的表现如政治、文学、习俗和经济中所见的表现有关。似乎完全可能的是，专家，例如以具体艺术作品作为出发点的人，通过确定高的目标也许会接近那个崇高的目的；而且人们当然期望专家与历史学家合作。然而，人们从理论转至实践时便缺乏彼此的信任。历史学家瞧不起“专家”为细节而吹毛求疵地争吵；至于专家，则指责大学里的同行对艺术作品抱有偏见。双方的责备都有道理。

关于鉴定术［connoisseurship］独有的缺点——精神狭隘、照科学观点来看靠不住的主观性、受情绪引导的倾向和不确定性，我凭诸多经验不得不这样说。但就历史学家的工作情况而论，我却可以直接举例说明与其所为相关的诸多危害。

一位有抱负的学者，为显示自己配得上大学的荣誉，计划写一部论“反宗教改革时期的艺术”［Art during the Period of the Counter-Reformation］的书。通过孜孜不倦的阅读，他了解到有关这一运动的政治、宗教和哲学各方面，并对这一时期精神生活的一些特征有所认识。然后他求助于艺术作品，在其中找到证据和确认的迹象，以说明他通过阅读而了解到的这一时期的精神。由于属于那个时期的建筑、雕刻和绘画种类繁多，有许多东西都可以找到。他从开始便知道自己要寻找什么，因而也不会出现差错。而且，艺术作品的性质就是表达多义，如同神谕。 152

独特的观察、毫无偏见地感受艺术作品的能力，这些可能会因这类做法而受到极大的损害。

如果学者以“巴洛克”这一概念作为出发点，他会倾向于将活跃于17世纪的所有重要人物都塞进一个格局里，如此这般就得用暴力。连伦勃朗也被按在普罗克汝斯忒斯［Procrustes］*的床上。当然，由历史知识引导的探索之眼能发现隐藏的东西，但艺术沉思的灵活性、感受力和没有偏见却因此而缩小和严重受损。而无视从预期捕网［the hunting net of expectations］的大网眼溜掉的所有漏网之物则不可避免。

专家尽力收齐并鉴别用作研究的材料；而历史学家对自己研究的艺术作品增加的数量少有兴趣，尤其是他依据十条证据比依据百条证据更容易得出结论。人们能通过只关注拉斐尔那些有限的绝对可靠的作品而 153

* ［希腊神话里的“铁床匪”，羁留旅客，缚之床榻，体长者截其下肢，体短者拔之使其与床齐长。喻“逼人就范”。——中译者注］

写出一部有关他的优秀著作，不须用风格批评去涉及增加的作品，更重视整个描述对象的单纯性而非完整性。但传记作者表达的观念越清晰，这观念就像磁铁一样工作得越有力，它从一大堆可疑的作品中吸附一些例证。确信的人也就认可它，不认可的人当然表明他不确信。历史学家无论愿意与否就变成了专家。从整个艺术史的文献中可以看出，倾向精神史研究而根据习惯做法回避确定作者归属的学者几乎没有。由于卡尔·尤斯蒂［Carl Justi］的努力，历史学家与专家的差别有望弥合。

在我看来，艺术史学识遭受的根本不幸，缘于在其他学科中能充分运用的方法误与艺术沉思混在了一起。艺术史通常被视为年轻甚至处于幼儿期，在典型的大学智者看来是一个需要调教的顽皮儿童，它首先得从学科成熟的分支那里学会严肃。我记得一位学识渊博的同事曾说道：“可惜我没有时间，一直忙于其他的重要工作；否则我会研究胡贝特［Hubert］与杨·凡·艾克问题，并终结这一问题。”这种乐观的判断在其他领域也许会引导不懈的、系统和多产的工作；对于艺术，这种判断是完全失败的。我们所使用的方法——如果方法一词在此的确适用的话——必须从研究对象而得来，就是说，从研究不可理喻的艺术而得来。人们应当不带任何获取知识的意图去看待艺术作品，如果有时作品本身瞬间证实或丰富了我们的知识，那会欣喜异常；人们也不应当带着解决问题的决心去对待它们。人们要让作品述说，可与之交谈，但不应该询问。它们拒绝给咨询者提供任何信息。

知识的连贯性，在别的领域能丰富科学性学科的完整性，但对于艺术却全然无效。的确，艺术史家博览群书，重复或竭力反对所读的——这并不比重复更难，但若要询问我们的知识是因谁和用什么方式而丰富的，人们通常偶然发现是不依赖前辈、纯真面对艺术作品的艺术爱好者［the lover of art］。每个人此时必须从头开始，才能忘记他所读的东西。

二十二　观看者的立场

155

如果我看15世纪的艺术作品，我不会排除在晚期作品里所理解的东西，也不可避免地要从自己时代的立场去评判。只有学究气十足的观者才会试图避免这种“不公正”[injustice]，实际上，他的“公正”评价毫无价值。如果我们十分关注过去的艺术作品，就能在改变立场中获得某种训练，在采用这样或那样的标准时多少会灵活些。艺术史家有时就如彻头彻尾的旅行者，对各地都熟，但无处是家园。我们经常回到的那个固定和不能放弃的点，才是我们在时空中永远的家园。

每个时代都会获得新的判断。意大利人看事情不同于德国人，我与你不同，今天与昨天不同。从这一观点来看，人们也许会推断过去的艺术对我们来讲是怪异、沉闷、不可理解和不可接近的。这种情形比通常所以为的要严重。历史学家可以说也许是通过精神的眼镜而矫正了其天生的视力；门外汉出于喜爱而不懂装懂，却处处是胆怯和不安。谁能说得出博物馆参观者的真实感受，他就会萌生出古代艺术没用的可怕想法。156

每个人都是从理解和欣赏自己时代的艺术作品开始的。至少，这是一个有益、正常和自然的起点。对名家的仰慕促使我们去理解老一代的大师。不止一位收藏家就是这样逐步接近原始艺术的。例如阿道夫·蒂

姆［Adolf Thiem］，这位有天赋而又独立的艺术爱好者，在40岁时购得门采尔和多比尼［Daubigny］的作品，60岁时买凡·代克的作品，70岁时收藏梅姆林和迪克·鲍茨的作品。许多收藏家都有同样的收藏历程。

对过去作品的陌生感——甚至是最勤勉的历史学家也无法完全克服的一种感觉——在某种程度上是个优势，一定的距离使我们比身在其中的人更清楚地观察到其时其地的特征。就像到了中国，我们无法分清谁是谁，但在我们眼里谁是中国人却是一清二楚的。毫无疑问，波蒂切利［Botticelli］的作品在其同时代人眼里似乎要比在我们眼里更自然和更

157 少程式化。人们会问一个回答不了的问题：陌生感是提高还是降低了艺术的价值呢？

我们改变标准便会看到互不相同的结果。所有比较都可以变得有益和有启发性。人们可以将杨·凡·艾克与罗吉尔·凡·德尔·韦登相比较，也可以与马内相比较。每次比较都明确了所采用的标准，这就是有益的。

总是有种要求——意欲告知和看似要表明最公正——要用每位艺术家自己的标准来评价他；但这种要求严格说来考虑不周。这就像用一码尺去量一码长。

历史学家认为对每一艺术作品表达同情是一种中立的责任，在某种意义上他做到了这一点。不过，他在任何时候都不应忘记，走到极端的普遍开放性导致审美上的虚无主义［Nihilism］，而且博学的作家中趣味低下者也很常见。

从一个有利点——我们在时空中的家园——去考察艺术活动，我们会得其概貌，当然在视点上有所变形，但同属一类。

158 每一代人都从一系列往日的名画家里挑选自己的最爱，并与他的观看方法和自己的艺术制作一致，且总是倾向于大胆地否定前一代人。没有骚乱就不会有登基大典，废黜他人就不会无虚位以待。伯克林被马内

取而代之，委拉斯克斯［Velazquez］被格列柯取而代之。随着时间的推移，兴奋的鼓吹者们的夸大之词会渐趋平息，但我们决不会重提前辈们的看法。

只要扫一眼拍卖会上廉价卖出的画作，有关趣味变化的深刻教训便能了然于心。1850年，已故荷兰国王威廉二世［King William Ⅱ］留下的财产被拍卖，这次拍卖使收藏大国荷兰大伤元气。下面是成交价：

杨·凡·艾克，《天使报喜》［*The Annunciation*］ （现藏华盛顿国家画廊［Washington National Gallery］）	fl. 5 375荷兰盾
杨·凡·艾克，《卢卡的圣母》［*The Lucca Madonna*］ （现藏法兰克福施塔德尔博物馆［Frankfurt Staedel Museum］）	fl. 3 000荷兰盾
杨·博思［Jan Both］，《意大利风景》［*Italian Landscape*］	fl. 10 400荷兰盾
雅各布·雷斯达尔，《风景》［*Landscape*］	fl. 12 900荷兰盾
霍贝玛，《风景》［*Landscape*］	fl. 27 000荷兰盾
安德烈·德尔·萨托［Andrea del Sarto］	fl. 30 350荷兰盾
莱奥纳尔多·达·芬奇	fl. 40 000荷兰盾
让·科贝尔［Jean Kobell］	fl. 4 900荷兰盾
库库克［Koekkoek］	fl. 3 500荷兰盾
卡洛·多奇［Carlo Dolci］	fl. 5 900荷兰盾

159

这些是特别令人震惊的例子。库库克的一幅作品卖得比杨·凡·艾克的《卢卡的圣母》价位还高。

一代人里对艺术品的评价或有变化，但不会大到比较书写与口头两种方式时可能出现的那种差别。伦勃朗比吉拉尔德·多乌［Gerard Dou］伟大，杨·凡·艾克比卡洛·多奇伟大。今天不会有人反驳这种说法，只是人人都不敢这样做。宽泛的陈词滥调也是普遍有效的。



二十三　论确定作者的意义

160

就算确定艺术作品的作者肯定不是艺术研究的最终和最高任务，甚至也不是达到这一目标的途径，然而，它无疑是训练眼力的方式；因为使我们深入了解具体作品的本质如关涉作者身份的问题，绝无公式化的表述。对具体作品的正确理解，教会我们的是有关一般艺术活动的综合知识所不能教给我们的。

歌德的著作都用他的名字出版；没有作品被认为归属于他，也没有作品被宣称不是他做的。人们可以想象，假如学者们已逐步将歌德的全部作品［*oeuvre*］汇集起来，那对他的语言、精神特性及发展的理解将会比现在要深刻些。他们可能不会完全成功，但通过这样的努力会学到许多的东西。

161

花很长时间去确定作者看来不太可能。许多作品，特别是建筑作品，能及时确定下来，建筑的地点总是可以确定的，雕塑的地点也往往可以确定；但它们不被认作是个人才能的表现。匿名表明缺乏知识，即使这种缺乏常常不可避免。严格说来，人的每件作品都是具有个人特征的产物，都独一无二地存在着。无论谁到了中国，最初总会认为所有的中国人看起来都很相像；他只有逐渐地学会区分单个的人。处理“黑

暗”时期的鉴定家［connoisseur］也会有相似的经验。诚然，个性多少依据时代而在行为中展示自己。终极的、最有建树的问题，即使得不到答案，是、且一直是有关个性的问题。

我们经常听到一种貌似有理的反对意见，认为我们明知有许多的画家，可是所有现存的作品只分属于较少的艺术家名下。统计的结果可以解释这些疑惑。流传下来的主要是杰出的作品；而在流传的作品中，又是最好的才会被收藏、在博物馆中展出和到艺术爱好者手里。最后，我 162 有数百张15和16世纪尼德兰绘画的图片，这些画我都不能确定其作者；这些画也几乎没有两幅看来是出自同一作者之手。这些佚名的画作大多没有价值和毫无特色。我认为人们可以由此推断出，一方面，许多不知名的画家制作的主要是不重要的作品；另一方面，要确定作者的较佳作品只属于较少的艺术家。这一推论适合于15和16世纪的尼德兰和德国绘画。而对其他国家和其他时期，这一推论也许不恰当，或是一定程度的恰当。

二十四　论确定作者的客观标准

163

专家，尤其是在他充当好为人师的作家时，发现很难或甚至不可能让人相信他的意见是准确的，因此他极为注重一些客观特征。正如疲劳的游泳者会大松一口气地迎接脚下坚实的大地，专家对题词、文献和不同类型的客观资料做出的反应也是如此。当然，不会游泳则无法到达陆地：距离遥远、水又太深，还非得游过去不可。

我将客观标准做如下分类：

1. 作者签名［signatures］和交织字母［monograms］，它们提供或暗示画家的姓名。

2. 与所描述的作品约同一时代的文献资料、协议、财产清单、目录等；提及现存作品的早期著述，如瓦萨里［Vasari］和卡雷尔·范曼德撰写的艺术家传记［*Lives*］。

3. 明显相似的形式，这些形式是我们从已证实的、有署名的或已确认的作品那里而熟知的，它们重新出现于需要断定归属的作品里，如在建筑或装饰里。就我们所讨论的这一话题，还需要加上耳朵、手、指甲等形式的相似性，这是莫雷利［Morelli］所特别强调的。

164

至于作者签名，要强调的是它们的证据可能是迷惑人的。名字可能

是后来加上去的，*bona fide*［真诚的］或*mala fide*［作伪的］，真迹可能被剔除并换上了假冒的。用酒精测试——原作的色层抗酒精——常常使签名绝迹。笔迹学［graphological］的检验有助这类化学测试。但是连“真的”题词——画家本人在作品完成之时立即加上去的——也不能在所有情形下都被视为是有效和可靠的。临摹者［copyist］也许从原作那里照搬了它。如果制作是在画坊［workshop］里组织的——要一直记住的情形，师傅偶尔给完全或部分由助手画的作品签上自己的名字，就像提供商标一样。“真的”贝利尼［Bellini］签名就出现在明显是其他画家的作品上。过去的人不会为精神上的所有权［spiritual ownership］这类事情大伤脑筋。连所有题词里最珍贵的那篇，即根特祭坛画上那著名的四行诗，最近也因充分的理由而受到公开的质疑。

165 题词或许为假，而其之所叙却准确无误——在这种肯定少见的情形里，客观标准从相反的角度来看也并非确定无疑。

财产清单里的叙述并不可靠，顺便说一句，它只在特殊的情况下会有作者姓名；早期的著述也不可靠。在马德里的普拉多博物馆［Prado］有一幅圣母像［*Madonna*］，木板背面有郑重的记载，大意是鲁汶市［Louvain］于1588年将这幅约翰尼斯·马布斯［Johannes Mabeus］（杨·格塞尔特，人称马布斯［Mabuse］）的作品赠送给国王菲利普二世［King Philip Ⅱ］。这一记载并不妨碍我将此画归属于伯纳德·凡·奥利［Bernard van Orley］。的确，如果这幅画可能归为格塞尔特的作品，我会将这一记载视为一条珍贵的证据。

对王公贵族画廊的财产清单，例如尼德兰女总督［Vicereine］、奥地利的玛格丽特［Margaret］的财产清单，或是英王查理一世［Charles I］的财产清单，还有马康顿·米歇尔［Marcanton Michiel］为北部意大利的一些名门世家所做的记录，也要持怀疑的态度；只有在它们与风格批评

不矛盾时才能采用。

其次，至于明显相似的形式，这一标准的客观性值得怀疑，其作为一条线索的重要性一直被夸大了。

热忱［enthusiasm］对艺术爱好者而言是一种自然的心态——的确，在他看来几乎是常态。但它确实会产生混乱的效果。自称伊凡·莱莫列夫［Ivan Lermolieff］的莫雷利，就他个人熟悉并极为推崇的奥托·蒙德勒［Otto Mündler］写过几句名言。莫雷利说，蒙德勒相信自己的记忆和直觉；他做出决定也是依据对整体产生的偶然印象。热忱有时会让批评家大失所望。这话可以在莱莫列夫的《慕尼黑与德累斯顿美术馆馆藏作品研究》［*Kunstkritische Studien in den Galerien zu München und Dresden*］（1891）一著的导言中见到。这位扮成俄国人的意大利人，强调其前辈的缺点以称赞自己的分析和“科学的”方法是一种进步、一剂良方。然而他用到了“偶然”［accidental］这个不祥的词。我不明白为什么对整幅画的印象要更多地依据偶然，而非各个部分［portions］的印象。莫雷利主张和相信的是依据各部分而做出判断。 166

统计数字也许可以证明，莫雷利所用的方法——他不完全合逻辑地称之为“实验性”［experimental］方法——与蒙德勒依据直觉所犯的错误一样多。不仅如此，如果他继续采用这种方法，会犯下更多的错误。关键的因素是他也将某些东西归为直觉。如果我们看得更仔细些，就会发现他运用的这种备受赞扬的方法——观察明显相似的形式，尤其是耳朵、手和指甲——不是为了做出结论，而是为了在之后提供证据。他强调个别的形式是为了令读者相信其归属的判断精确。但是，像每位成功的专家一样，他依据整幅作品的“偶然”印象而形成自己的观点。他对此有一种预感，甚至曾暗示过这种预感，偶有一次他评价自己的方法——极为准确——是一种辅助手段、一种核查方法。 167

一旦我们面临区分原作与摹本——回答一个在鉴定中特别常见和迫切的问题，相似的形式这一标准便全然无用。

结论也许准确无误，然而通过分析而确立的那些理由和将结论作为令人信服的真理而呈现的努力，看来都是错误的。值得注意的是，那些特别有天赋的专家，他们凭着内心的确信［inner certainty］来做决定，不大倾向于提供“证据”。他们可能觉得自己就是尼采。尼采说过：“那如果我是一只桶［barrel］，还得随身带着桶的底座［foundations］吗?”假冒的归属通常会过度地夸示洞察力，过度地夸示不容辩驳的论据。假冒的拉斐尔作品总是配有整本的资料手册。内心的确信越虚弱，就越强烈地需要用冗长的论证去说服他人和自己。

168 热忱的艺术爱好者——也只是业余爱好者——以最佳方式对艺术复原［artistic reconstruction］的贡献最大：但他们也有犯错误的危险。冷静分析的学者很少犯错误；但在工作中他们很少用积极感知的方式；他们眼力不敏锐而少有发现。莫雷利本人毕竟是位最好的业余爱好者，他作为学者则有点做作。

莫雷利巧妙地为其方法提供了心理学依据。首先是画家描绘人物在情绪紧张的压力下所做的姿势和动态，还有面部和更具体的嘴巴和眼睛，以将自己的想象传达给观众。如此这般，他便相对深入地了解到个体的复杂性；但当他描画那些对表达情绪似乎不太重要的人体部分如耳朵或手的时候，他又陷入了传统和常规之中。手通过动作表达的情绪比通过手的形状表达的要多。而且，恰恰是耳朵和手结构复杂的组合，素描家只有费劲才能把握；于是，艺术家想墨守老套路以规避每次都得研究特定形式的麻烦。甚至连17世纪伟大的肖像画家，如凡·代克，都很少注意手的独特形状。

169 出于其他一些原因，风格批评家会被建议去观察衣纹褶痕。画家在与自己的气质和精神状况相一致时，他便迈入了较自由的领域，使柔软

的织品呈波状、起皱、裂开、隆起、蜷缩、摆动和飘拂。

服装，特别是精巧的和理想主义的服装，使艺术家通过夸张的韵律来表现成为可能。在研究衣褶的类型中我们几乎成了笔迹学家，可以从流畅的笔迹，从线条表现的干枯、生硬、从容、适度或纵情、急速、大幅度变化和夸张中，推断出作者的个人气质，甚至当时的心境。表现力可以注入衣服的材料里，格吕内瓦尔德和胡戈·凡·德尔·格斯的作品便提供了这方面的证据。

笔迹学家的出发点是：书写者必须使字母保留字迹清晰所必需的规定形式；如若没有这种强制力，他就能够用手写花体［flourish］表现自我，如此这般明显地表现出性格、任性和情绪。在艺术作品中，人们也能区别出手写花体与常规符号的不同：就材料来说，按某种式样剪裁的服装类似于印刷体；运用褶痕、飘动的腰带、穗带和丝带，则像是手写花体。

贝伦森先生［Mr. Berenson］开始是莫雷利的一位受欢迎的学生，他在发表于1902年的一篇标题为《鉴定入门》［*Rudiments of Connoisseurship*］的不完整的文章里，将“检验”［tests］分为三类，依据的是它们对确定作者的作用：　170

第一组：耳朵、手、衣纹褶痕、风景。

第二组：头发、眼睛、鼻子、嘴巴。

第三组：颅骨、颌、人体结构与动态、建筑、色彩、明暗对照法［chiaroscuro］。[1]

这个方案值得注意，也是基于缜密的思考：但不能作为普遍有效的方案来运用。在主要研究意大利15世纪艺术的鉴定家的工作中检验，它是有效的；如果用于其他时期、其他艺术手法，它就会部分无效。16世

1　Bernhard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, second series, p. 144.

纪的尼德兰画家也许对风景的处理更富于变化；较之建筑，他也许赋予风景以更多的表现。因此，就画家而言，是建筑形式而非风景成了一条适用的证据。

每一实例都必须计算出，是习惯和常规占多数，还是对自然的观察、个性化特征和情感表达占多数。实现艺术形式的决心绷得越紧，变化就越大。

171

有种似是而非的观点，认为画家在运用表现力最少之处很容易被认出来，这个观点有部分道理。提供解释的推论会成功地引证相似的耳朵；直觉得出的结论则源于对整幅作品的印象。画家在一种情形下是暴露自己；在另一种情形下是展现自己。

二十五　论直觉与第一印象

172

虽然专注理所当然是所有标准的必要条件，而这些多少有些道理的标准被说成是“客观”、貌似科学的标准，且在艺术论著中占有过大的篇幅，决定则最后由一些无法讨论的东西裁夺。必须承认，当我们遇到直觉［intuition］和不证自明［self-evidence］这些概念时——所有基于风格批评的说法最终会涉及这些概念并被它们击碎，我们就得辞去学者甚至作家的称谓。一种纯情绪化的确定感［sense of conviction］开始起作用，并促使确定感自身做出草率的推论。也许根据风格批评而阐述的每一定论不过是一种推测；也许沿着这条道路达到的只是可能。

风格批评不可避免地要面对诸种可能，确立多种猜测。为了有成效地运用这类感觉敏锐和微妙的方式，有必要具备想象力与诚实，那常常是种一事无成的品质。妄想从研究中得到“肯定的”结果，这种欲望往往比对真理的热爱还强烈。学者能够为一个“结论”提供具有诸多可能的解释；但接着在下一篇里，他又将自己的推测当作已明确的事实，并据此形成进一步的“结论”。我们坚决主张在每一实例中都应当一直注意可能性的程度，且要明确说明这种程度。

173

猜测有些不同于推测：推测是一项实验。人们可以暂时推测甚至不

可能成真的情形，并由此得出结论。如果推测能为大部分检验提供依据，那它就靠得住了。

人们应保持且固持自己主观意见的勇气，但也应该持怀疑的态度，并冷静地将其置于检验之中。就如受人钟爱的女子，人们应对天真无邪表示敬意，但不能使自己受天真无邪支配。

形成直觉性判断意见的方式，理所当然难以充分地描述。给我看一幅画，我瞥了一眼便说是梅姆林的作品，不用着手对其艺术形式全面的复杂性作细查。这种内心的确信只能受益于对整幅作品的印象，而绝不是受益于对可见形式的分析。

这一来自感觉的判断取决于比较，但不是取决于回忆某幅有真实签名或普遍认可的作品，而是取决于无意识地将待定归属的作品与我想象中的理想作品作比较。重要的事情是去获得、保留、提炼和复活理想的作品，因此，明智的是花尽可能多的时间去沉思、完全享受画家最好的和确认的作品；而在有问题的作品上要少花时间。许多专家所做的正好相反，对自己造成了伤害：他们把时间和精力浪费在细察有问题和不重要的作品上，因此而具有使其趣味混乱和标准扭曲的危险。

174

理想一定不能僵化，它必须经常保持能丰富和改变。理想不仅包括已见过的作品，还包括画家的天赋里隐藏的可能性。有关画家能力的看法往往过早地变得不容更改：绝不应当将能力看作是不可改变的。

如果犯了错——这是有时发生在天才鉴定家身上的事，那么就必须彻底、果断地将判断错误的艺术作品从自己的记忆里清除掉，用对这位大师已确定作品的沉思来清洗记忆。我记得一件有关一位优秀而尽责的专家犯错的可悲事例。他无法鼓足勇气和运用自制力向自己认错；他为自己错误的归属寻找“证据”，其结果是他有关这位他曾归属错误的画家的判断一错到底。这一错误本身并不是灾难；但他丧失了纯粹和清晰的观念，其判断至少就那位大师而言便失去了可靠性，这**才是**灾难。

175

应尽可能避免将基于风格批评的归属与另外的类似归属连接在一起——换句话说，锻造链条，当然是因为犯错的危险总是在那一点上，必须提前采取措施保证不致错上加错。必须回到安全的起点，回到呈反射状生发出诸多归属问题的中心。

直觉判断可以被视为一种必要的祸害。对它应该既信且疑。每一突发奇想，无论多么模糊，都可能作为有效猜测的基础；一旦它被证实经不起检验，人们就必须要放弃它。

既有大胆的直觉判断又有同样果断的放弃，既有热忱又有怀疑，基于风格批评的工作的魅力尽在于此——令人兴奋，精神保持着充沛和丰富的状态。

直觉就像磁针，它在摆动和振动时给我们指点方向。

就一些画家而言我们不难找到可靠之处，从中可以了解全面的复杂性，并且理想也会在我们的想象中成形。在布鲁日的圣约翰慈善院里，我们不仅可以看见梅姆林的作品，还能体验他的艺术活动，循他的足迹而行，衡量其天赋里包含的可能性和局限性。在我们离开哈勒姆［Haarlem］的弗兰斯·哈尔斯博物馆［Frans Hals Museum］时也有相似的收获，因为那儿也向我们展示了画家的成长、变化、个人发展的方向及活动范围。我有些鲁莽地斗胆宣称**我们学会了像梅姆林那样去画画**，即形成了与他一样的想象。这种假想的学师［pupilage］当然与实际情形无关——因为我们当然无法成功地作伪，但它使我们获得了内心的确信，凭此我们可以判断：这一定是梅姆林的，或那不可能是他的。

176

如果某人告诉我他有一幅弗兰斯·哈尔斯的《静物》，有签名且题署为1650年，我的脑际会呈现出——虽然从未见过弗兰斯·哈尔斯的《静物》——一个想法，这个想法就是在我见到这幅画时是承认还是否认它的标准。

我确定归属的艺术作品与我认定的画家的理想作品，它们相互间构

成锁与钥匙的关系。专家的武器和法宝不是照片、书本或作品特征词典，而是有关视觉想象的概念；它们是通过愉悦的沉思而获得并保留在强健的视觉记忆里的。记忆能力是有限的，甚至像威廉·博德那样有多177 方面天赋的鉴定家，在许多方面也会无能为力。可靠和成功的专家才是专业权威。必须鼓起勇气说“我不知道”，并经深思后明白自己错误的作品归属暴露出对两位画家的无知：一位是自己没认出的画家，一位是自己声称的画家。

人们无法据其表面来区别基于风格批评的定论是对还是错。但随着时间的推移，正确的定论通过其举一反三的能力而显示出来。错误的定论则没有这种效果。正确的定论能成为新研究的基础，且通常为后来由其他途径和领域获得的知识所证实。

第一印象比随后的所有印象都要深刻，它有不同的类型和决定性意义。初次与艺术作品接触会留下深刻的印象，只是因为它与兴奋有关。眼睛的接受力由新鲜、奇异、意外、不同的事物而得到提高。如果反复接触，产生最强效果的就是认出它的那一刻。因此看画偶尔看六秒，比一次看一分钟要合适。没有经验的初学者，为了详尽地研究整幅画，长时间盯着它凝视，使自己再也看不进任何东西，即无法接收醒目之物的178 印象。眼睛如果盯着同一位置太久就会疲劳，原本独特和具体的东西便越来越呈现出常态且不会变化：第一印象的恩惠和好处便消失了。年轻的艺术史家勤奋和深入地忙于研究一位大师，而不曾见过其他大师的许多作品，对其研究对象的概貌也就没有鉴赏力。蒙田［Montaigne］的确曾愚蠢地认为值得注意的是：“我们要判断鲜红桌布的色调时，就必须让目光迅疾、反复地扫视它。”

每一有关艺术的定论都是比较的结果，大多是无意识地做出的。印象的加强是通过对比的效果而获得的。如果我看过吉拉尔德·多乌的画，然后再看伦勃朗的，伦勃朗的特质就会显现出来；不过，如果我从

看提香的作品转到看伦勃朗的作品，我就会得到不同的印象。用这种方式做实验，作为一种练习是可取的。两件作品在时间、地点或个人特征方面的距离越大，涉及时间和地点的印象就越清晰；两者距离越小，就越容易观察细微的差别，譬如越容易划清大师与其老练的伪造者之间的界线。

只熟悉一位大师的人对大师的了解是不够的。这种不足常见于作家首次的著述里，特别是在申请博士学位的论文里。



二十六 鉴定家的问题

179

假充内行［charlatanism］是专家的职业病，它源于艺术判断不稳定的特性。一旦自己要以非内心确信所能的方式作陈述，诚实便开始动摇。

画商和收藏者不满足于推测；他们要求有把握的定论。专家也并非很少陷入困境，因为人们对专家的期望高于他能诚实地做到的。比如他将一幅画认作是伦勃朗的作品；出于对他的信任，有人花高价买了它。后来他认识到自己犯了错。即使此时他对真理的热爱战胜了虚荣，他仍然不愿伤害信任自己的人。有位个性很强的专家，在这种情形下自己掏钱收了那幅可疑的画，但之后他又冷静而坚决地声称经济风险应由向他请教的人承担。多数人品质不太好；他们不愿承认错误甚或试图混淆铁的事实，更由于他们从经验中得知，其当事人绝不会忘记经济上的损失，却极少表达感激的回忆。

180

每件艺术品都有经济价值，这种价值主要取决于人们对其作者所持的看法。这种价值还取决于作品难以确定的艺术价值，且无论如何，艺术价值由专家判定得不是过高就是过低。专家突然面对经济利益，会可悲地迷恋上经济利益。

我有位优秀的朋友，他竟然公开表达出一种见解：艺术科学只有在所有艺术品成为公共财产后才能严肃地进行。

既然没有人会被要求解释或提供证据，既然一切都依赖信任和盲从，那就需要威信，号称和力求有威信——有时甚至人造威信。画商本能地好声言他们所诉诸的技术绝对可靠。珍珠商总是宣称，辨认珍珠的真假在他就是儿戏。

专家在外行看来像是个魔术师和创造奇迹的人。专家也认为这角色适合自己，且习惯于肆意展示变戏法的姿态。他倾向于通过辞藻华丽的用语来显示自己的权威；例如他会喊道“我把手放在真火里了”，或是 181 “谁要是看不到这点，那他肯定是瞎了眼”。有时他通过显示繁重的脑力劳动和辛勤研究来给自己的权威提供基础并强化它——因为人们会称赞勤奋而不是天分，而许多人都想得到称赞。

同时，让我们对人类的弱点宽容些吧。虚荣心得到满足，对权威及随之而来的权力的意识得到增强，这些都抵消了专家在其靠不住的职业中的诸多麻烦。他几乎难以碰上对积极工作的真诚认可，尤其得不到专业同行的认可，同行只有反对他时才引用他的说法。今天他第一个发现的真理到明天就变成人人可用的公共财产。另一方面，错误会一直记在他名下并让人想起他。他无法确定归属的作品带着无声的责备一再呈交给他；而那些他确定了作者又未受否认的作品立刻消失得无踪无影，他却未得到一丝感激。

市场里流散的艺术品质量正在下降。靠在艺术市场做买卖为生的画商和经理人的数量持续增加。伦勃朗的画与费迪南德·波尔［Ferdinand 182 Bol］的画在价格上的差别日益加大。追逐值钱的东西这种行为总是变得更疯狂和更残酷。鉴定变得越来越专业化，还增加了神秘感，使得受尊敬和有经验的画商也不能再对其顾客说：“我认为而且保证这是提香的画，没有必要征求专家的意见。”所有这些情势都促使专家的权力加

强，也出现了滥用权力的危险。

“专业化”[expertizing] 被公认为容易惹麻烦，但照目前的情况，它注定是无法改变的和一个必要的恶行。通过请教权威，即有关专家意见的无私而认真的作家，以确定一幅画是否为伦勃朗的作品，这种需求显得十分迫切。麻烦在于，很难确定谁是那位有关专家意见的见多识广而又诚实的作家。为了与“专业化”的堕落作斗争而提出的所有建议和采取的措施，都是害多益少。许多地方的博物馆官员因此而不允许给出书面意见，这意味着许多一流的专家被排除在外，而这一领域便对有关专家意见的非官方的职业作家开放。结果是专家意见真实性的平均水准下降了。官员只能发表口头意见。较之书面意见，口头意见自然少了一些责任感；而且口头意见在后来的流传过程中往往遭到歪曲。在法国，具有政府官员身份的专家机构在监督公正方面无疑表现出了自己的价值，因为经济上的保证是与所提出的作品归属联系在一起的；但是该机构也未能成功地显示自己的权威，以反对自由、独立、专业化的鉴定家；它无法代替或是淘汰后者。

183

我们别无选择，只好乐观地相信：无知和狂妄在收藏圈将逐步被发现，其结果是画商们会被引导着在选择专家意见的作家时更为小心谨慎。

太有理由去抱怨草率敷衍和不真实的专家意见了。这些抱怨已引起了一种反应，致使胆怯的智者现今走向了极端，在鉴定时要么否定要么十分谨慎。相关人士不管怎样都说“不”，以区别于那些“应声虫”[yes-men]。如今审慎不仅是智慧之母，而且是无知之女。必须做的是，在一面是安抚性讨好、另一面照例否定的这些险阻之间走正路。



二十七　对画面的分析查验

184

我曾把直觉判断比作在深水里游泳，而且还承认，我们偶尔即使在浅水里，即在我们仔细研究作品时，也希望踩着坚实的土地。俏皮话一解释也就被糟蹋了。艺术品也是如此。不过，因惧怕难以捉摸的、神秘莫测和不可预料的直觉，这才一再导致人们通过分解和剖析视觉行为来复审、测试和查验作品。无论如何，通过分析来确定产生整体印象的原因，能丰富我们的知识。我们不应该低估知识。知道的多的人看到的也就多。但另一方面，人们也不应该高估知识。知识对不会观看的人来说没有用处。

我们针对艺术作品需要提出一些问题。为了尽可能全面，准备一份调查表会有用处。

185

首先是个常常被忘记的问题：艺术品是否保持了原貌？完成了吗？是完整的还是残片，譬如只是一幅祭坛画的侧翼？我们有关作品的判断基于对上述问题的回答。如果是有关架上绘画的问题，画在木板或画布上，我们就要查验镶板，看它是否保持了原始尺寸，查验画布也是如此。镶板通常会因做成朝向四个角的均匀楔形［wedge-fashion］而变薄，这在17世纪的低地国家尤甚。均匀的、棱柱形的切口是值得注意的

一个特征。15世纪的画家将白粉底料［gesso ground］敷在已装框的木镶板上，这种黏稠物因此而沿框边形成了一条棱纹［ridge］。如果四边都看得见这条棱纹，那我们就可以肯定这幅画是原始尺寸。绷在内框上的画布边上常常露出原来的颜色；这表明画布后来换了新内框，画面也因此缩小了。

我们像博物学家那样研究材料——木材的种类、画布的质地和各种色料。我们因此能获得详细的证据以有助于确定地点和年代。在低地国186 家和德国北部，人们几乎只用橡木镶板，大多数都不太厚；在德国的南部，大部分用椴木或者——尤其在阿尔卑斯地区——用有木纹的针叶树；在法国，除了用橡木还用榛木；在意大利，则用相当厚的杨木板。如果丢勒的一幅作品是画在橡木板上的，我们就可以推测它是在尼德兰制作的，时间是1520或1521年。

将木板上的画经工序转移到画布上，这在18世纪的法国开始有限地采用，这种做法近来变得相当频繁，尤其是在俄罗斯。如果气候干燥，例如在俄罗斯和美国，过于炎热通常会致镶板翘曲，使色层起气泡。为了防止颜料成片剥落，人们采取一种极端、有时是很冒险的方式，即将背面的木板彻底刨掉，代之以有弹性的画布。如果白粉底料——当然要小心处理——具有一定的厚度，也许会获得相当满意的结果。画裱在画布上了，这样就能保存它的肌理和光泽；换言之，保存了有木板油画特征的一些品质。但是，移画［transferring］通常会致局部损坏，会使原有色块穿孔，此时破坏性修复［disfiguring restoration］就变得必要了。我们拥有的出自杨·凡·艾克手笔的作品中，至少有四幅经过了这种手187 术，都还算令人满意地挺过来了。四幅作品是：纽约大都会艺术博物馆所藏的一幅祭坛画的两翼、华盛顿国家美术馆所藏的《天使报喜》［*Annunciation*］、柏林的《基督受难》［*Crucifixion*］和巴黎的巴龙·罗伯特·德·罗思契尔德［Baron Robert de Rothschid］所藏的《圣母与圣

徒》[*Madonna with Saints*]。

人们在各种书里都能读到杨·凡·艾克发明了油画。他死后，对其的赞誉在内容上多少有些失实，但也并非毫无根据：它暗示一项杰出的成就，或至少是划时代的事件，在当时被拟人化了。现在看来，杨·凡·艾克的作品无疑不同于他之前的作品或是同一时期其他人的作品。于是——值得注意——杨·凡·艾克的尼德兰追随者承袭了他的方法，却无法将其发挥到他那种高度：不能像他那样完美地将这种方法与观看方式协调起来。因此我们必须假设这是约1420年在对世界的理解出现普遍危机时的个人冒险。但我想避免使用“发明”[invention] 这种说法。假设杨·凡·艾克取得的新奇效果是因为他发明了什么玩意，这无论如何都是错误的。恰恰相反，他发展这种新技术是因为传统方法已不符合他的视觉。这种发现是结果，而不是原因。决定性和主要的因素是希望获得明暗对比 [*clair-obscur*]、丰富的细节、有层次的光和一种像珍珠般发光和半透明的材料 [*matière*] ——换言之，就是他第一个感知并觉得美的东西。被称作油画的就是天才在大自然中发现的东西：天才找到了表现自己视觉的方式。 188

通常叫作油彩的材料在1530年前的低地国家并未用于画布上作画。在这个时期之前，当地生产的彩色“布”是用水彩画上去的，也不能混同于从镶板转移到画布上的画。

要区别那种相对不透明、冷色调的蛋彩 [tempera] 与那种极有光泽、清澈的、层层相罩的“油彩”很容易；蛋彩在意大利流行于整个15世纪，“油彩”自杨·凡·艾克时代以来在欧洲北部大受欢迎。

对色料的化学分析能推测出画作的年代，因为某些色料的发现与开始使用在历史上是可证明的。据我所知，A. P. 劳里博士 [Dr. A. P. Laurie] 的《古代画家的色料和调色剂》[*The Pigments and Mediums of the Old Masters*]（1914）对此做了最深入的研究。

最近人们热衷运用的科学方法——X光摄影、石英灯辐照、极度放大、强侧光摄影——都补充了人的肉眼所提供的记录，且常常提供了有效的服务。尤其是这些科学方法的确对病例提出了诊断结论，审慎的修复人员没有诊断结论是无法做手术的。国际博物馆协会［*Office International des Musées*］1938年出版《绘画保护手册》［*Manual de la Conservation des Peintures*］，该书非常形象地介绍了有关物理和化学研究的所有方法。就实际材料的问题而言，观察的改进标志着一个应感激和受欢迎的进步。但在艺术效果才是问题的关键时，可能存在着这种危险：学者如此忙于肉眼看不见的东西，却不能接收可见事物的印象。麻木的观察者获得了参加讨论艺术问题的权利：他们为了研究手表的活动部件而将其拆散。于是这只手表就再也走不动了。

189

有可能依据绘画手法去判断个人的用笔方式，在有些例子里其制作方法强烈与清晰的笔踪显而易见，如伦勃朗后期的作品或鲁本斯的彩色速写。性格、活力［*élan*］或困倦都会在手法中显露出——强烈、明确或是小心翼翼——这些敷色的手法。越接近现代，画家便越坦率地在流畅的笔迹中展示自己。劳里博士在他那部刚提及的书中，以17、18和19世纪的一些作品为例，通过极度放大而十分富有启发地证明了用笔方式。即使色彩表面跟珐琅一样明显地自成一体，似乎显示不出任何有关制作方法的迹象，就如15世纪的镶板画那样，但耐心的观察仍能查明许多关涉制作方法的蛛丝马迹。表面通常不像初次见到时那样均匀光滑。有些色料敷得常常像是流出来的，比画面上的其他色料要厚重。每个画坊都有自己独特的工序。个人的敷色方式能够被辨认出来，即使是在15世纪流行的那种工匠似的制作模式里，它们只是较模糊地显露出来而已。

190

X光摄影——目前被广泛采用，往往有用，也绝非少见地有坏处——将肉眼看不见、被最上面色层遮住的东西揭示出来；能辨认出原来的*pentimenti*［悔笔］——艺术家三思后的修改；能教会有经验的鉴定

家很多东西。但它也使没有经验的鉴定家迷惑，并引诱他做出错误的推论。

画的状况最重要。我们必须清楚现存有几成原作；几成散逸、被替换或被润色覆盖；什么被抹掉了；什么因腐烂、变黑或罩上不透明的上光油［varnish］涂层而改变了。*a priori*［推定］绝不会有旧画如从画室出来那样无瑕疵地出现在我们面前，这很正常。这些问题如果被问起来，大多数人的回答都是不全面的，甚至连优秀的鉴定家也不例外；所以他们的判断常常不可靠。这种不幸变得越来越流行，在书桌上对着照片的研究尤其不能赋予或强化正确判断作品状况的能力。最好的训练是经常参观修复人员的工作室。 191

状况好的特征是画作的效果整体统一。有经验的眼睛只要扫过画面，便要不就欣赏未遭破坏的和谐，要不就对各种不一致起了疑心。不透明的局部与透明的局部并置；清楚明确的局部与含糊不清的局部并置；纤细的勾线与草率的勾线并置：总之，每种不协调都让我们推断原作被毁坏、有缺陷和重画的部分。很少遇到对整幅画的表面做统一的打磨，因为色料对破坏力多少有着强烈的抗力。

凭借已变得不透明或状况明显不佳的上光油层确定变黑、不清晰及褪色的程度，最好是去查验色彩最浅的部分，如在白色的衣纹里，为了判断画中最浅的部分在多大程度上接近纯白。人们用这种方式能大致了解到其品相受损的程度。 192

已故的赫尔·佩腾科夫［Herr Pettenkofer］发明了一种方法，用酒精蒸气使反常的“死”上光油再次透明起来，使其“再生”［regenerate］；这种方法在许多情况下都是有用的步骤，至少能对原作色层的状况有清楚的了解。从前这种方法很受欢迎，最近因人们偏爱X光摄影和石英灯辐照而被忽略了。最新发明的方法自然被认作是神奇的方式而得到选用。

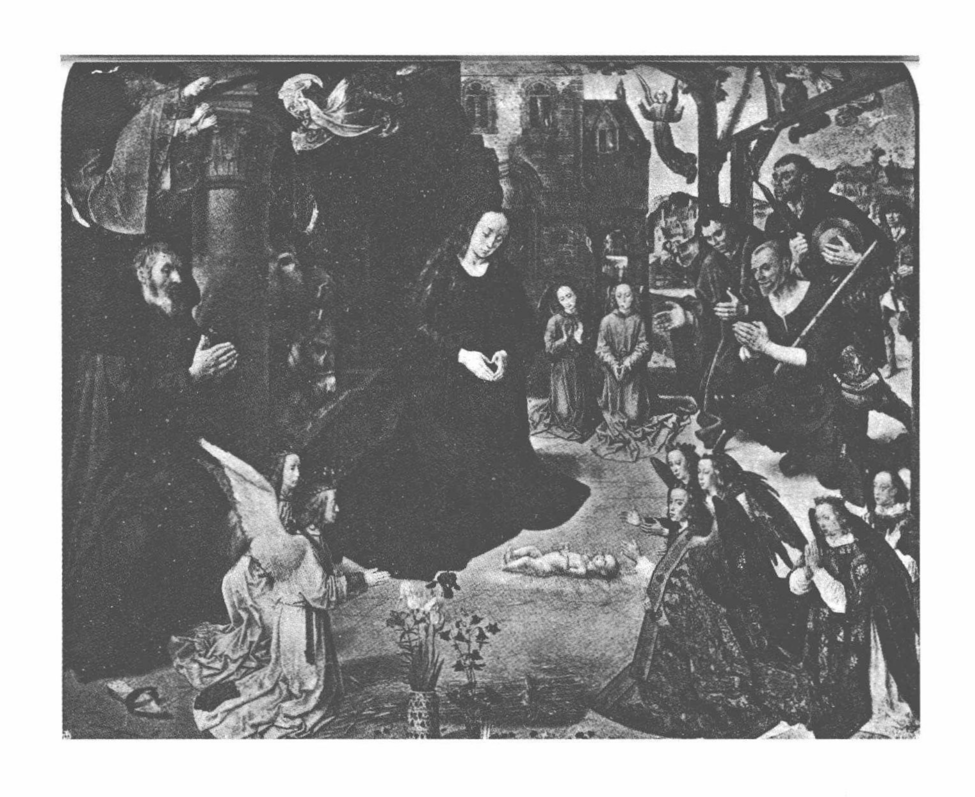


图20 胡戈·凡·德尔·格斯:《牧羊人朝拜》(波尔蒂纳里祭坛画)。
佛罗伦萨,乌菲齐画廊

上光油层——即使让画面有了老大师们不想要的暖色调——并不能一概视为降低了价值。它一方面使画作有种独立效果和宁静，另一方面使画作有一种如画的“柔和”——换句话说，是种至少在我们看来、在我们这个时代看来能偶尔有助画面效果的品质。这就偶然增加了一种如画的效果。数百年给色层带来的并非都是灾难，连几乎不可避免的**龟裂**［*craquelure*］都不是灾难。时间以一种令人愉快的方式缓和和减弱了刺眼的、光滑的和呆板的东西，更不谈褶皱和年代的表征永远都是牢固地与我们有关过去珍贵的艺术的观念联系在一起。在绘画上有诸如**古色**［*patina*］、**高贵的古色**［*aerugo nobilis*］之类的东西。据说颜色与色调随着岁月的流逝而混合在一起了。 193

将龟裂作为研究对象具有启发意义，因为它能向我们显示有关作品年代的印迹。尤其是那些希望能识破赝品［forgeries］的人，最好还是认真地对待这一明显的特征。眼力必须训练到能区分白粉底料做底［preparation］与色层的破裂状况，能区分哪些是有机生成的，哪些是故意做出来的；能将天生的自然变化与人为制造的变化区别开来。与时间联姻的大自然比人的心灵更能制造神迹。所以自然的龟裂充满了丰富的变化，而单调和呆板的重复都表明一种不合情理、故意不规则的龟裂现象。

让人想起蜘蛛网的弧形［arc-like］圆裂纹［cracks］，是18世纪布面油画的显著特征。

19世纪浅薄的绘画技巧常常导致破裂的色层露出一道道宽凹槽。这一特点常使我们能辨认出赝品或现代仿作。但这一特点并不是绝对可靠的。这也显而易见，如科隆［Cologne］藏的《圣母与香豌豆》［*Madonna with the Sweet pea*］，人们依据裂纹的强度断言——大错特错——其为19世纪的赝品。 194

甚至在一些例子里，龟裂会告诉我们有关某某画家作品中的个人

手法，还能将其作为确定作者的标准来考虑。帕尔马·韦奇奥［Palma Vecchio］的窍门是给色块上釉［enamel］，让人体肌肤有异常的光泽，这使他在威尼斯同辈画家中享有名气。他画的肌肤阴影露出砂砾般的碎裂［decomposition］，从而产生一种如画的柔和而淳厚的效果。

安东·格拉夫［Anton Graff］的画，由于在绘画技巧方面的特殊实验，颜色表面露出一种使人想起粗糙皮革的蔫巴缩皱。

在彼得·波尔伯斯［Pieter Pourbus］的画作里，我几乎从来没有发现过龟裂。

通过科学而得来的标准，不管怎样都有助于确定艺术品的时间和地点，也由此间接地帮助确定作者。因为通过相关的分类而使纳入考虑的画家圈子缩小了，发现作者也就变得更容易了。

我并不期望拟出一份力求完备的有关绘画表现与形式语言的调查表。这个调查表必须适用于从实例到实例的作品特性。人们不会对波蒂切利和马内的作品提同样的问题。此处附上有提示的明细表也许就行了。

195

1. **图像学**。

这个题材以前在别处是如何处理的？它与传统的关系。从有关某圣徒的传说中常常能得出有关作品地点和年代的结论。有些圣徒只在或主要在某些城市受敬奉。

2. **构图**。

对称，多少减弱了刻板。人物是布置在平面上还是深度空间里。人物与风景或其他人物所标明的空间关系。

3. **建筑、装饰**。

人们依据建筑物的风格并非在所有情形下都能推断出画作的年代：只有*terminus post quem*［最早日期］才总是固定的。在15和16世纪，过去的建筑形式——尤其是罗马式［Romanesque］建筑物——常常为了给表

现神圣或传奇性的题材增添历史趣味而被模仿。

4. **形式语言**。

196

人体比例、运动的母题、感情的表现、色彩。

5. **服饰、武器和盔甲**。

了解服饰史会极大地帮助确定作品的年代。值得注意的是，18世纪前的大师们绝不总是拘泥于自己时代的服饰；而正好相反，为了让人联想到久远的年代，又对古代服饰知之甚少，因而多少会全凭想象来处理。

路德维希·沙伊布勒在他1880年的那部令人难忘的博士论文里，以一种值得仿效的方式及其特有的坦率，解析性地描述了15世纪的科隆画家。但是，如果有人以为只要熟记这部著作的文字部分就能去确定那些科隆绘画的作者，他就会犯低级的错误。个人自己对整幅作品的印象才是决定性的；分剖式的研究至多只是核查和论证。



二十八　论照片的使用

197

照片和出版画册一直长盛不衰；方便利用的档案包含有大量的复制品，而许多学生旅行的机会则受到限制。于是风格批评便越来越以一些照片为依据来进行。这种状况的情势，其恶果瞒不过任何人。拥有照片复制品或是确信能够得到它，都会降低人们投入到原作的兴趣。人们应该想象一下，当一位艺术爱好者在自由堡与乔尔乔内的祭坛画面对面，那时并没有画的照片，而他将这第一次与这幅画的接触看作可能是最后一次时，他会有什么感觉。他的激情又会如何强化他的接受能力啊！

的确，照片已变成了必不可少、极有用处的辅助物；但必须谨慎和有节制地使用照片。照片绝不能取代原作。我们必须清楚地认识到照片所起的作用。

198

就精确复制素描而言，将原作与摹本混同的危险已极其严重，摹本与原作似乎难以区别。为获得这种相似所必需的那些技术方式，还需要修整［retouching］式的极端介入。由照相机提供的单纯照片，比起精确的摹本更受喜欢；它即使不完整，也是可靠的记录。人们对使用作品的彩色图版极度怀疑。

普通的照相制版［photographic print］，据其制成的网目凸版［half-

tone block]——更不用说仿明暗对照法 [chiaroscuro]、最近过于时髦的滚筒照相凹版 [cylindrical photogravures]——至少都没有掩饰它们自身的不足。没有色彩，因此许多东西也就不复存在了。由于技术的改进，色调层次能复制得相当成功。至于尺寸和比例，传达给我们的却是错误的概念。即使标明实际尺寸，这些缺点在一定程度上并不总能得到克服。

印刷复制品除了色彩，还缺乏色料的质地、光泽 [lustre]、辉度 [brilliance]、平滑或粗糙、纹理 [grain]、厚涂 [impasto]。如果复制品如此不完整，源于整体的不可分效果就无法得以表达。有关作品状况的重要基本问题，只有在原作严重受损时才由复制品来回答。所有这些不利因素，同样涉及现在的大学教学中使用得那么随意的幻灯片。

199

照片应该用于激起和强化对原作的回忆：应尽可能不把照片当作判断的根据。照片在我们陈述论据时会提供令人满意的帮助，为我们在面对原作时所形成的看法提供一些补充理由。

二十九　论个性及其发展

200

我们敢去确定作品的作者——无论是凭直觉还是凭分析和“客观”标准——都源于相信创造性的个体有着不变的内核。我们始于假定艺术家——不管他经历过什么，受到过什么刺激，以及会如何变换住处——实质上毫无变化，某种摆脱不掉的东西会在他每次的艺术表现中显现。虽然这种看法常常因实际经验而动摇，但它作为风格批评之旅的指南针仍然必不可少。如果我们站在同一位画家的两幅作品面前，尽管均为真迹且证据确凿，但两幅作品却彼此差别巨大；而究竟什么可被确定为共同特性的问题，才将我们引向问题的实际深处，引向作者个性的真正内核。

尽管有许多令人失望的事情，我们仍锲而不舍地努力去发现某种稳定不变的东西；且在此过程中经常陷入剥洋葱的状态，直到最后才明白洋葱就是由一层层皮构成的。

201

人们在读小说和自传时不禁会发现，次要人物——时而出场时而退场——被刻画得明确和清楚，然而主人公——他在小说中频频与作者相同——即使不说是缺乏特点，至少在我们看来很不明确、变化无常、难以捉摸。轮廓里面描得越多，轮廓的效果和表现力就变得越差。描写性

格——总是有些倾向于漫画——比较容易成功，即使这种描写并未透过表面。人们甚至可以说，人的所有本能和冲动都隐藏在每个人身上，它们相互冲突；以至于视情况而定，这种或那种冲动冒出来，且在行为和举止中成了明显的特点。你越是了解一个人，就越能从他那里体验到惊喜。但无论你会多么怀疑自己有偏心，你都必须在各种冲动之间特有的关系里，在这样、那样的本能和意愿占主导的情形下，以一种倾向的性格为前提；并由此产生出发展的方向。

我想创建一个图表，在图表里将那些由个人主动和被动显露出来的不同品质，依据其稳定性来排列，这种稳定性又几乎被迫来自个人的性格。我选用星形来画这个图表。中央是实心的一个点。从这个中心伸出几条辐射线，辐射线离中心距离越远，其波动和摇摆的幅度就越大。如果我再围绕这个中心画几个同心圆，我就有了数个分布区域。最里面的那个区域其较直的辐射线接近中心，它包含有一些变化最少的品质；而最外面的那个区域所包含的，则是那些受经历、人际交往和需求而波动最大的品质。辐射线因此从必然［necessity］延伸到多变［caprice］。

202

但只要我们去实际运用这个明确的图表，麻烦就开始出现了。我们以为，例如生存的勇气、冷静、忧郁、道德力量、意志力、胆怯和理解力属于最里层的区域；而任何经习得或承袭的东西都被置于最外层的区域。然而，普通人却主要按照习惯、常态和一般习俗来为人处事；只有在特殊情况下和出于非同寻常的原因，他才会出人意料地显露出其个人的性格。

艺术家在作品中是否以及在什么程度上赋予其根深蒂固的、来自最内层的那些品质以可见的表现，这本身就是个问题。在一些具体和明显的特点里，习惯也许比个别冲动暴露得更明显。我们常常是依据作品特征来解决作品作者的问题，而作品特征与个性内核的联系简直不可证明。大师即天才，他展现出的洞察力比中档或低档画家所展现的要多。

203

当然，没有人要否认依据对独立的、创造性个性的认识而做出的某些预言。米开朗琪罗不会制作过琐碎的作品，拉斐尔的画不会粗糙，霍尔拜因的画不会简略，丢勒的作品不会轻率敷衍。但如果从前有人想宣称，如凡·代克那样纤弱、极重尊严与得体的画家，应该从未追求过野蛮的效果，那么只要提及这位画家的某些作品就可能驳倒这种说法。我们在此例中能聊以自慰的是这么一个想法：凡·代克适应性强、勤奋、清醒，所以不属于大师的行列。但谁是大师呢？谁在自己整个发展过程中都一直是大师呢？一旦见到伦勃朗晚期作品中感情的纯净、精神的自由和不知妥协的特性，我们面对他早期某些妩媚和矫饰的作品时就会感到惊吓和困惑。其天才、个性却是慢慢地升华，逐步摆脱受制于时空的套路、倾向和抱负并超越之。

强者依靠自己的力量成长，并逐步成为他自己；弱者则像是由他人构形的可塑材料。这就是个问题：在一种情形下要感同身受地去理解个性，在另一情形下则要注意周围环境、时代风格和当时的要求。首先主要是直觉来决定“命定的”[must][强者或弱者]；其次是分析和多方面知识来解释与意图有关的类似行为。二流专家主要能成功地与二流艺术家打交道。专家与天才打交道时就像个忠实的信徒，与人才打交道时则像个狡猾的侦探。　204

我们有权要求大师的所有作品里的精神天赋方面——在艺术作品里理解为价值的标准——始终不变。鉴定家也是据此做出肯定或否定的评价，以及在艰难的初期去追溯在一种既定性格中所包含的各种可能性。他胡思乱想地给每位大师都划定了一条可以达到而无法越过的界线。肯定的评价要比否定的评价没那么靠不住。聪明人偶尔说句傻话要比傻瓜总是说聪明话的可能性大得多。

如果我们不把个人本性理解为存在之物而是成长之物——这当然是我们已开始做的事情，那么我们就会克服许多的困难。大师们开始出现

时都是含蓄而克制的，就像在稚嫩阶段：他们从前辈标出的起跑线开始。我们也许记得有关乔尔乔内与提香之间的界限或者有关阿尔布雷希特·丢勒的巴塞尔［Bâle］时期的讨论。有关这些问题的争论持续了数十年而未得到解决。如果伦勃朗除了1627和1660年各一幅画之外其余作品全部佚失，那么仅凭风格批评是不可能将这两幅画联系起来的。只有在我们熟悉了构成全部作品的诸多环节时——伦勃朗的情况正是如此，才能将首尾连接起来。

205

个性是逐渐形成的，而且我们必须注意它是在我们眼前形成的。所有鉴定都指向传记。传记日期里的阿里阿德涅线团［Ariadne thread］使我们有可能找到方向。这种年代学顺序对我们帮助极大。大师曾经的成就不可能被他完全放弃。每次创作都可视作之前所有创作的结果。

只有了解到格列柯从近东去了威尼斯，又从威尼斯去了托莱多［Toledo］，我们才能理解他。

大师迟早会找到符合自己本性的道路，随即沿着这条路几乎是直线发展。发展能力是极有天赋的特征。那些伟大的人最终都会发现自己离起始点很远。

206

历史学家学会了重视变化的可能性，而不是变化的必然性。严格说来，大师在1520年制作的作品不可能与1510年的相同，除非他模仿自己，这种情形下的麻木、单调和墨守成规必定会显而易见。发展停止之时就是衰败开始之日。

像梅姆林和弗兰斯·哈尔斯的情形中那样有利的地点是少有的。让我们对大师在一个地方的发展形成认识，这通常没那么容易。我们迫不得已地尽可能用想象来给每位大师建造像圣约翰慈善院的梅姆林美术馆或弗兰斯·哈尔斯博物馆那样的处所。过去唯有一件作品——波尔蒂纳里［Portinari］祭坛画——能告诉我们有关胡戈·凡·德尔·格斯的情况。他艺术生涯中的一个时间点于是便被确定了。我接着将年代明确的

波尔蒂纳里祭坛画，与其早期作品及与其他大师、尤其是居住在同一地区的大师的同时代作品相比较，由此可以认识到这位根特画家的个性所必然遵循的方向。我能通过波尔蒂纳里祭坛画所确定的点而引出一条向两端延伸的线，进一步串联起其他作品。如果这个固定的时间点像在格斯的情形里那样，大约位于艺术家事业的中段，那就是个有利因素。

人们假定格斯作为一个独立的画家极有发展的能力，他越来越拓展和扩大了自己的形式；这就使我们愿意将他的小画——像在维也纳美术馆的那些——看作是他较早的作品。但是，我在讲尺寸和比例时说过，画家并不能自由选择尺寸。维也纳的镶板画并非本来就小；它们暗示出是被迫缩小了尺寸。它们激发了人们的回忆。它们的常规内容和常规知识都符合更大的比例。由此我们开始怀疑自己是否真在关注格斯的早期作品。我更肯定布鲁塞尔美术馆藏的那幅小画《圣安妮、圣母与圣子》[*St. Anne, the Virgin and Child*] 是他较早的作品。因为在这个例子里，音量似乎与乐器的尺寸一致。如果将波尔蒂纳里祭坛画与蒙福特 [Monforte] 祭坛画这两幅尺寸大致相似的三联画并置，我相信自己有权推断后者是较晚的作品，因为其形式语言似乎更能与巨幅尺寸相配。顺便说一句，这并非普遍的观点。 207

说“这作品从风格特征来看是年轻画家的作品”，这话武断且不可信。人们可以更有理由而明确地说：“这位画家的这幅画比那幅画得早些；比较而言是他的早期作品。”人们只是难以下决断说“这位画家不可能画过这幅画”；而表述成“他在1470年肯定没画过”则较容易。对画家的命运了解得越多，例证材料收集得越广泛，可能性和犯错范围就收缩得越小，我们就能更冷静和果断地对之作分类和编排。 208

有关个人成长的一般规律，只有极其谨慎和有保留地表述，才普遍有效；它们只有与对传记年代的广泛了解相配合，才有助于风格批评。提香、伦勃朗和弗兰斯·哈尔斯的成长之路大致类似。

年轻时变化快，大胆自信但又羞怯怕生，自高自大但又垂头丧气；成熟期时则完全为尘世的利益操劳，还得尽力顺应实际的状况；老年——如果无病无灾、无忧无虑——便达到了澄明清澈和一种恬静的愉悦。年轻时学注意［look］，年老时学忽略［overlook］。起先是活泼地行进间有停顿；然后是从容地前行；最后则是恬静的憩息。正常的天性都大致清晰地显露出这种先后顺序。

人们可以将自己塑造成完美的自然觉醒、成熟和衰退；可以假定每209 个年代都有某种本能和冲动占主导；但也必须记住的是，有多种影响会打断正常的发展，例如疾病、外界的反对、背井离乡、因不成功而增加的痛苦。先入之见——还常常相当顽固——使我们假定，由于个体艺术家的发展，形式变得更丰富而细节则更缺乏。但时代的趣味——它可吓坏了那些更虚弱的人才——很可能恰好指向相反的追随路向；如尼德兰17世纪下半叶的情形那样。强者追求的道路与普遍的倾向背道而驰，如弗兰斯·哈尔斯和伦勃朗，最后遭到孤立和不被理解，却超越了他们同代的画家。其他大师如拉斐尔或者提香，似乎与同代画家齐步并行过很长一段时间，不过在这类例子里很难确定他们如何有力地左右了时代的趣味。许多画家早逝而没有时间自然变老。

靠智慧优势工作的成熟画家更多地依赖经验和记忆而不是观察，且是笼统地看待事物；上年纪的画家则到了模仿自己的地步：这是我们不得不考虑到的艺术天性之规律。

人类所有的活动都受到惯性律［law of inertia］的支配。只有巨大的210 影响力，如狂热、天才具有的丰富的强制性想象力、抱负、不满于自己的表现，才可能抑制那种令人重复相同行为和路线的强烈冲动；这种影响力通常随着时间的流逝而衰减。人做所有事情费的力气，第二次总会比第一次少。习惯普遍存在于所有艺术活动中，并且在成熟的画家回顾成功、回顾受赞誉时更是如此。随着精神张力的减弱，重复最终助长了

过分模仿。

如果我们偶然遇到因袭、仿自他人或自己的艺术制作、而非来自视觉的形式，即我们认为是做作而非天生的形式，我们就会说是与风格截然相反的过分模仿。关于毫无依据、过分模仿的母题，有一个颇具启发性的例子，那是在1520年左右的安特卫普，画家们爱画出飘动的衣纹褶边；而衣纹褶边的飘动和飞舞却与气流或其他引起飘动的原因无关。

对一种正常发展的假定最终还是有益的，即使在那些我们时常经历过的、观察并不利于这种假定的情形里也是如此。有些问题如卢卡斯·克拉纳赫为何未受激励走向高贵的［grand］风格、如画的风格，为何成熟期的阿尔布雷希特·阿尔特多夫尔成了细密画家，哪些影响力对自然的发展起反作用——这类问题有助于我们研究环境和特定时代的特定条件，也有助于编写传记。普遍悲剧性的德国命运［German fate］对自然的个体发展起了反作用，对克拉纳赫而言尤其是致命的，而且多少是他那个时代整个艺术创作的情形。只有天才格吕内瓦尔德似乎未受到这些高压影响的约束。 211

一般说来，艺术史家讨论规律的概念时缺乏足够的谨慎；他满足于依据自己的观察做推论，又依据这些推论来做进一步的观察。自然论者［naturalist］也许会争辩道："如果这是在那种情形下发生过的事，那么它在这种情形下也必定会发生。"但我们必须限定自己只说："如果这是在那种情形下发生过的事，那么它在这种情形下**也许**会发生，我们现在就看看是否如此。"

下面一些阶段间或能对之做一概述：首先，忠实于所继承的形式、传统和理论；接着，个性的觉醒与对自然的独立观察相结合；最后，自主地驾驭以上述方式获得的所有形式。这一路径始自他人的手法，通过对自然的观察，最终达至自己的手法。有关年轻时期的作品常常了解得不全面，这貌似会限制适用这一路径的个案数量。例如，我们对卢卡

212 斯·克拉纳赫的初期阶段一无所知，他也许只是到了第二阶段才向我们展现出自己。

最伟大的画家老年时期的作品完全透出一种崇高和容光焕发的永恒。

我们只有了解到画家命运变化的全部细节——而我们的知识从未扩展到如此深入，才有可能将普遍规律运用于个案而又不污损画家的体面。

就艺术史家来说，几乎从未实现过的终极愿望是去发现符合个性形成的规律。我们应当依据萌芽期来推断发展的各种可能性，如此我们便能理解画家早期的作品。画家的作品越是原创的，我们离期待达到的这个目标就越近。尽管这一目标从未达到，但它绝不会总是那么遥远。

三十　论无名画家、平庸画家和小画家

213

历史学家怀着发现历史中决定性影响的希望凭爱好记录下的那些大画家，他们——除去例外——同时也是对同代人产生过某些影响的人；不管是令人钦佩还是惊诧，其身后的名声已散布于以前的著述里。因此，传说中的名声应当不再用作历史学家的标准，更不用说艺术爱好者了。散布的声誉源自依据编年史家的立场而形成的偏见。瓦萨里对佛罗伦萨的偏爱至今仍令人不知所措。

有些画家因其作品有签名而赢得了身后名。马丁·舍恩高尔也许并不比那位雕版书的画师［the Master of the Hausbach］更伟大；但他先于这位无名画师被选作历史人物，恰恰是因为他的签名而使历史学家省去了一些麻烦，还将自己强加给了历史学家。正是从有记载的大画家那里，我们至少学到了有关时间与地点、生平与影响这类知识；从而使我们借助传记的支撑构建起风格批评的大厦。

214

但在有些事例里我们没有传记的支撑，就像缝线和钩针，而不是在规定的底上刺绣。有些画家的存在和临时的命名都是得益于风格批评，对他们的研究可以说是鉴定学的前移［march past］。我们在从事这种探索时必须将著名画家作为出发点，他们的历史地位已稳固地确立，犹如

里程碑一样使人可以确定无名氏在他们周围及其之间的位置。让我以一幅橡木镶板画为例，构图有部分让人想起罗吉尔·凡·德尔·韦登，形式语言则像是梅姆林的。题材是圣丹纳提安［St. Donatian］和布鲁日的主保圣人［patron］。因此我们可以推测：地点是布鲁日，时间为15世纪下半叶。我在布鲁日的教堂里搜寻同一作者的画作并非一无所获，找到了一幅题署为1480年的作品。这幅题有日期的画看上去早于前面的那幅。至此我不仅掌握了这位画家的个人风格特征，还了解到他的发展方向，而且能日益确定地增加这位无名画师的全部作品并排列出它们的先后来。在所有情况下我们都渴望有传记做支撑。

215

“圣母之死的画师”［the Master of the Death of the Virgin］在其真名还不为人知时，在艺术爱好者眼中已有了清晰的所指。时间与地点、他选择的发展方向以及颇具规模的全部作品，都在没有文献或文字记载的帮助下被人们推断出来。随着其全部作品的数量增加，出现了更多的资料和证据，使我们能一步步推断出他是约斯·凡·克雷夫［Joos van Cleve］，一位在早期著述中有记载的画家。这个由风格批评做出的推断与传记材料十分吻合。最后，一幅祭坛画里的克雷夫盾形纹章［arms］，加之有首字母J. v. B.（Joos van Beke）的签名，终于使这一推断坐实。

我们感到很难跟上大师的成就，又担心被小画家捉弄。平庸画家或小画家的才能是掩饰自己，假扮成故意时而这样、时而那样。天才来自内心需要而变化，人才则出于诱因而变化。一种情形中的发展遵循着与规律一致的轨迹，而发现这些规律则是传记作者的任务之一；另一种情形中的发展则时作时辍、突然变化，传记作者应力图证明这些突然变化的原因。

216

普通艺术家经过一段时间的摸索后，通常会找到一种自鸣得意的手法而墨守成规，尤其是有所成就后更是如此。他们给风格批评找的麻烦

最少。能力平平而勤奋有抱负的人，特别是在其风格整体变化的关键时期，有可能使专家陷入绝望。要将他们的全部作品汇集起来，这常常无法做到，除非有题记或其他种类的“客观”资料提供帮助。伯纳德·凡·奥利矫揉造作的变化习性就是一例。对平庸画家和小画家，人们应记住他们的那些艺术地位相同、工作条件相近且处于相同氛围下的同辈同行；对于大师，则不可忽略他们的模仿者和临摹者，还有那些伪造者。

无关紧要的艺术作品，其“归属”本身看来好像不太重要；让这项高尚的游戏进行下去且的确会将之变成赚钱行当的，主要是收藏家和画商对作者姓甚名谁永不满足的求知。人们最好告诉他们并向他们指出，每件艺术品，哪怕是最微不足道的，也都是有名有姓的人制作的；而这名字是不是为人所知，就得靠机缘巧合了。以为名贵的东西都靠着各自的名声，这种错觉实在是根深蒂固。花大价钱买了伦勃朗作品的人，都会要求该作品有权威鉴定的保证。对名声无条件的敬重，甚至是默默无闻的姓名，对品质的趣味与感受而言，无论如何都是一种有害的征候。

对小画家的关注也证明有用和有益，鉴于大画家的个性因此而得到更清晰和明确的阐述。依据传记方式和从风格批评的角度将伦勃朗的学生和追随者分别逐一排列起来之后，极大地有助于我们理解伦勃朗本人。而对他全部作品做令人满意的整理便得以进行。

一句普遍有效的格言是，专家说“这幅画出自某某之手”要比坚信该画**并非**出自其手更容易。我们的肯定判断比否定判断更有把握。

对小画家的研究能加深理解特定时代一般艺术的水准和风格。我们学会了解大画家的起始线，以及去察看这根起始线何以辉煌地反衬出普遍艺术活动的暗淡背景。



三十一　对素描的研究

218

对于有抱负的绘画鉴定家，要力劝和激励他去做的事莫过于一丝不苟地研究素描。任何从大师的画作转向其素描的人都会觉得面前的帷幕开启，而他正深入到那个心灵的避难所。还有一个更重要的原因是，素描作为证据和手迹［autograph］比画作更有意义。素描因是自发的行为而能较快完成，不必像手艺人那样要经过长时间费力的工序；结果是它与教学、传统和画室惯例联系不太密切。15和16世纪的艺术家画素描时更像艺术家，而作画时则更像工匠。素描之于绘画正如溪流之于运河。素描家在许多情况下不用服从外界的意旨，不是完成订单：他意识到情绪和想象上的自由，在某种程度上是对自己的内心独白。而且，素描几乎不会遭受曲解、后续修改、修复或伪造。一切都未经修饰、完好如初。

219

素描比绘画更需要选择、确定、忽略、理性干预，因此它作为个性的直接、私下、内心表露而极为宝贵。

令人遗憾且妨碍研究的是，研究各艺术时期和艺术大师的那些中心所收藏的现存素描总数彼此实在不均衡。几乎查考不到弗兰斯·哈尔斯和委拉斯克斯的素描，15世纪大师们的素描数量很少，而在我们谈到拉斐尔、莱奥纳尔多、丢勒和伦勃朗时，现存和已知的素描则数量可观：

的确，众多的素描极大地丰富了我们对这些大师的了解，而且在许多方面为这种研究提供了基础。

艺术家过去画素描的时候要比画油画时更接近自然。素描家的意图一会儿要这样，一会儿要那样。在许多方面素描是个尝试的问题，是一种方法，用于定位、准备、造型、试画、设计、测量，用于记录突发奇想，有关画面的奇想；素描还是独立的艺术品，一样被人买卖、搜求和收藏，正如阿尔伯特·库普的着色素描。

素描在发展过程中越来越脱离了绘画。图画在原始阶段不过是上了 220 色、以标出固有色而完成的素描。伦勃朗的素描与其绘画的差别，极大地不同于罗吉尔·凡·德尔·韦登的素描与其镶板画的差别。油画逐渐实现了赋予其工具的那些特殊可能性。一方面，素描被吸引去表现动态，因丰富的调子和日益松畅的笔触而变成绘画；另一方面，素描在速写、速记、记录有关画面的一闪念方面，发展出了与其工具相符的特殊风格。

我们所藏的伦勃朗的素描就极有个性，而且是最严格意义上的原创。它们大都与作画无关，不是作画的辅助手段或设计方案，反而是漫无目的的产物，纯然出自丰富的视觉。

对形式的理解和表现力的评价，素描的证据比绘画的证据更明确；绘画会隐瞒短处和掩饰缺陷。许多画家都是在素描上露馅的。

确立素描与绘画之间的关系，在所有情形里都极有启发意义。鲁本斯曾利用对单个人物的素描写生，来赋予其油画以稳定性和明确的结构。在15世纪，素描隐藏在色层的下面；它与绘画的关系就像骨与肉的 221 关系；它作为某种内在之物存在于绘画中，就像绘画是伦勃朗素描里的内在之物一样。

幸亏我们有一部十分具有教育意义的书，那就是约瑟夫·梅德尔［Josef Meder］的大作《论素描》［*Die Handzeichnung*］（1919），该书严谨地论述了素描的艺术和技巧。

三十二　影响力

222

比喻性的专业术语具有令人不快的特性，就是被用于许多互不相同的过程或情形，且最终也用于完全不合适比喻的情形。一位画家作用于另一画家的所有结果都称作影响［influence］。凭借这一概念的示意，我们理解为绿水如何涌入蓝水里，以致水流的颜色被改变，从而使我们想起了物理现象。然而，人们应该明确区分这三种现象，即物理现象——基本上就是添加或混合；化学反应；以及精神现象——它过于复杂，没有术语能充分表达其多样性。被称作“影响”的就是一种精神现象。当两位艺术家或两种艺术手法产生冲突时，因人而异，在无数次相互适应中，某种东西出现或未能出现。

过去的艺术家居住在类似于行会的团体环境里；他们有时共同工作，还相互帮手。那种自我隔离、将个性发展成珍贵的财富、自我孤立、隐居孤岛的倾向，是与现代特有的追求原创性联系在一起的；我们时代里形形色色的各种刺激，通过展览会、博物馆、照片复制品和大学的教学而蜂拥般传导给艺术家。远大的志向使得现代画家试图摆脱强加于自身的折中主义。传统在从前是一种强制手段，只有天才才能逐渐挣脱传统的束缚。那时的画家承袭了老师的形式观念和语言，对所继承的

223

财富心满意足，充分准备着去完成订单。在他出师时已具有了所需的技能，没有什么能使他殷切地留心寻求各种刺激和艺术体验。这曾是几近工匠的画家通常的状况。

可填充之处必有真空存在——换言之，即在本国或传统里没有实现的理想、对自己传统的强烈不满、一种需求、一种吸引力。通常吸收外来事物的意愿是由旅行而激发的。

我们对某些大师了解得很多，并能详细地估量旅行和国外视觉体验的作用。杨·凡·斯戈尔［Jan van Scorel］、凡·代克，尤其是丢勒，224 他们都带着求知的眼光和学习与丰富自己的愿望去旅行。对个体命运的详尽考察——就丢勒而言是奏效的，尤其因为海因里希·沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］教授的深入分析——有助于得出普遍有效的结论。

丢勒和杨·凡·斯戈尔都生活在渴求知识的时期，一个探索不止的时代；在这个时代，各民族间尤其是跨越阿尔卑斯山脉的知识财富和成果的交流，都是人们渴求和不懈践行的。能学到的东西都被过于重视，例如透视法和比例理论。理性主义者［rationalists］比盲从的人更渴望学习、更善于学习。

在所有情况下，盛物的容器先要受到检验，然后才检验填充的效力。容器空到何种程度以及需要填充到何种程度？画家是否仍在继续发展？一直滋养他的那些人和物是否已不再能滋养他？地已耕过并准备播种了吗？这些以及类似的问题都肯定会因那个基本考虑而被问起。那个基本考虑就是，艺术家总能实现其性格中所包含的一些可能，而无论他模仿什么、追随哪位大师、归于什么画派以及沿着什么路线前行。

容器只有清空才可盛物。我的意思是想说，任何人都是有所得就有225 所失；他不可能将所得积聚起来。适应性强、接受能力强的性格一向要做出许多牺牲。的确，在博洛尼亚［Bologna］的那些学院派画家认为，这些牺牲会增值或成倍增值。雷诺兹［Reynolds］通过学凡·代克的构

图和学伦勃朗的画法而追求成功。

两方面作用力的关系必须权衡比较。如果庸人碰到天才，即使他完全放弃自我，也还是不明就里；如果有天赋者与更有天赋者发生冲突，那么就有可能认识到很多事情，有可能掠得榜样可被利用的东西。

强制与选择有时清晰地显出相互间强烈的对比。凡·代克年轻时苦于惧怕鲁本斯，并牺牲了自己的一些个性；后来他在意大利选择了威尼斯人提香作为合意的榜样，并凭此摆脱了佛兰德斯传统。他借助提香而释放了个人的品质，还能满足他追求*grandezza*［宏伟］和荣耀的欲望。他最初是任人摆布；后来才获得主动；最后他按常规将之混合并变得僵化起来。不管是主动还是被动，个性在所有阶段都显现出来，也能沉溺于某事、能伪装自己、能运用和调和自己。

对丢勒与舍恩高尔和曼泰尼亚［Mantegna］的关系，也应用类似的方式来分析。舍恩高尔的铜版画——最完美地展示出晚期哥特式金匠的手法——注定要像强力的磁石那样影响年轻的丢勒。当他自己的力量突破了这种形式的风格局限时，曼泰尼亚——崇高的简洁和坚实的构成——恰好提供了符合这位德国艺术家性格及其成熟阶段的东西，使其能从意大利艺术中吸收有益且有利于其成长的养料。 226

很少为人注意但却非常值得注意的是，**不受**影响。勃鲁盖尔曾待在罗马，却似乎没有见过拉斐尔的作品和古典的雕像。容器不盛物不仅因为它是盖住的，还因为它是盛满的。直觉所期望的才被接受。某人喜爱、尊敬、理解、模仿的东西——还有他误解这些东西的方式以及他忽略的东西，所有这些都以具有启发性的方式完善了个性这一概念。一位画家选择一位大师作自己的榜样，是因为在大师的作品中发现自己虚幻的梦得以实现。

有些大师被模仿是因为他们的画法令人赞赏，但只有类型的创造者、激励和提供榜样的故事作者才产生出大得多的影响。这种影响既远



图21 汉斯·霍尔拜因:《市镇长官迈尔的圣母》。达姆施塔特，大公爵堡。1525—1526年

且广，尤其是在图画印刷作为大众化的媒介介入其间之后，在某种程度上方便地提供了临摹的范本。通过铜版画——原作和/或复制品——而增强和扩展影响力的大师有舍恩高尔、丢勒、拉斐尔、鲁本斯和华托。 227

中世纪就艺术而言像是国际性的，那是由于基督教教会统治的世界不容许各国家和各民族独特的倾向真正发展。正如所有国家的学者用拉丁语交流，艺术家表达自我的形式语言也是相似的，不过民间风格则丰富多彩。后来，随着对世界的看法变得更为世俗以及民族国家的出现，北方也与南方分离。个性在自我解放的同时，也使种族和民族的特性昭然于世。此时意大利人目光清纯地转向现实，他们狂热执着地关注人体，人体的美、力量、尊严和高贵受到高度自觉的赞美。而在北方，人们更关心人的灵魂，更关心人体、空间、光线和大气之间的相互联系。

尼德兰大师们准确和一丝不苟的观察是与细致的画法结合在一起的，他们专注于观察对象并使整个作品充满一些使人联想到静物的东西，一种舒适、沉思的细微和谨严。北方的绘画在南方人看来是虔诚的，具有严肃的气氛或泰然的挚爱。来自北方的专业风景画家在意大利获得的成功——如保罗·布里尔［Paul Bril］、厄尔肖墨［Elsheimer］、 228 普桑［Poussin］、克劳德——证实了在这一公认领域里的优势，虽然对这一领域的评价不太高。而当地需要的“高贵”［noble］艺术，意大利人能以无与伦比的高超技艺来提供；所以，16世纪尼德兰、德国、法国的画家都到外国求学，力争学会用动态人体做素材来构成画面。这些移植到北方的植物竟绽放出奇异的花朵。

约在1450年，梅姆林离开了莱茵河中游地区，舍恩高尔离开了阿尔萨斯［Alsace］，丢勒的父亲，一个金匠，离开了匈牙利——都到了尼德兰去寻找“大师”；但丢勒1495年却去了意大利北部。考察南北之间所发生的母题交流、形式语言、艺术知识、技术手段的交流很有益处。在每一个体的案例里所产生的是不同的关系、不同的结果和成效。我

们要估量接受能力、接受意愿和消化外来事物的内在能力。格塞尔特、杨·凡·斯戈尔、弗兰斯·佛洛里斯［Frans Floris］、鲁本斯和凡·代克都在南方，也都渴望学习，而每一个案的分析表明不同的得失与利害关系。鲁本斯是典型的唯一胜者。他不回避迷失自我的危险且一一征服之；他有意识地致力于意大利巴洛克风格，最终又无意识地摆脱了它。 229

大师们的影响巨大且感染着我们；如果而且只要他们的艺术表达与流行的趣味相同，还在一定程度上被人理解，他们就会对同辈及后代产生迷人的吸引力。他们在完全成熟时就既能获取也能施与。然后，他们会在高雅的幽僻和孤寂中工作，而他们的那些总是曲解或有点丑化的追随者便抛弃了他们。天才的本事就是看得见同时代人看不见的事情。伦勃朗和提香的晚期作品极少有人模仿。弗兰斯·哈尔斯和鲁本斯也是如此，他们早期比晚期更受行家的欢迎。追逐者跟不上大师的步伐，而是落在了后面。

大师们的成就和迅速发展意味着他们走在时代前面的速度如此之快，距离如此之远，使得他们作为榜样的意义要到去世很久之后才为人所认识。严格说来，委拉斯克斯直到19世纪才产生影响；还有弗兰斯·哈尔斯，至少是他的晚期手法，他在初时也不受赏识或模仿；戈雅［Goya］的状况也一样。格列柯的情形稍有不同，乃是因为这位名家与其说是以老师之名不如说是以先驱之名而为人知晓。

三十三　艺术的品质：原作与摹本

230

在阅读——焦急或是带着平静的微笑——那些详细“论证”某幅画作归属某位画家的学位论文时，我们在读完长篇大论和参考书目之后，最后总会碰到“品质”[quality] 一词。这意味着关键的论证已经完成，而这一论证也彻底结束了所有的讨论。人们得出这么个印象，整篇正文——冗长乏味、次序混乱、充满引文——简直就是律师的诉状，而作出判决的法官仅仅只用一个词“品质”。“品质”这一概念使一连串甚至是最喋喋不休的语词打住。

当一种印象使我们充满适意的满足，即美学家说的“无利害关系的愉悦”时，它既源于纯粹的、个人的和因此而一致的视觉，也源于成功地表达出这种视觉；由于这种视觉极其成功的表达，情感价值观念才得以几乎无损地传达给我们。我们听到具有个人色彩的声音讲述我们熟知的东西，却以一种我们以为初次听闻的方式来讲述。

231

据我们的经验看，程度明确和类型明确的愉悦感与各类画家的作品有关。我们期待艺术作品能提供这种享受——有崇高感、震撼感、出乎意料、窥见隐秘、痴迷于斯，或无论会是什么情形，我们选定作者和真迹便取决于能否产生这类感受。



图22 仿汉斯·霍尔拜因:《市镇长官迈尔的圣母》。
德累斯顿美术馆。约1632—1638年

品酒师能够从酒的特殊味道里十分肯定地判别出品牌和年份，同样，艺术鉴赏家也能够依据他接受到的感官性精神化［sensually spiritualized］印象来认出作者。这种印象有时是优美的平衡，有时是粗陋、令人兴奋的生动，有时又是强化生命感或悲怆感、无比的丰富感和英雄的气概——而无论何时这种特征都清晰可辨。品质总是体现在：以可见的方式来诠释艺术家在视觉中所体验的情感价值观念。

我必须想到这么个疑问：一幅静物或市井画的品质是否取决于对精神情感的有效诠释。答案是肯定的；但是有必要全面理解所发生的事。夏尔丹看到水果时的视觉体验使他充满怡人的愉悦，这种感觉使他的眼和手能够作画。又如，皮特尔·德·霍赫画屋顶时十分强烈地感受到丰富的色彩和色调明度中光的神奇，所以他能将所见世界给予他的快乐和静谧纯洁而完整地传达给观众。 232

只有顺从情感的线条和由本能引导的笔触——非由受教、计算、选择或刻苦而得的能力，才能传达出情感的共鸣，且由此传达出艺术因其而对我们有益的体验。难怪好与坏的差别看上去微乎其微。

令人不满意的圆柱，我们会说它像是用尺画出来的。在优秀的建筑师看来，圆柱是有灵魂的机体，它受苦、得意、承载和负重；其轮廓不可度量的、雅致的生命线里表达出活力、张力、压力和耐力。

通过比较原作与摹本而引出的品质这一概念，要比通过最好的定义来讨论它更为妥当。这种比较使我们深入到艺术制作的本质。我们对霍尔拜因的艺术有进一步的理解，这得益于“真假霍尔拜因之争”［Holbein War］——那是在1871年，达姆施塔特［Darmstadt］圣母像与德累斯顿［Dresden］圣母像并排放在一起，结果人们认为著名的德累斯顿圣母像是17世纪的摹本。阿道夫·巴也斯多费尔的小册子《关于霍尔拜因的争论》［*Der Holbein-streit*］（1872）至今读来仍有裨益，甚至有助于理解这一论题的其他方面。 233

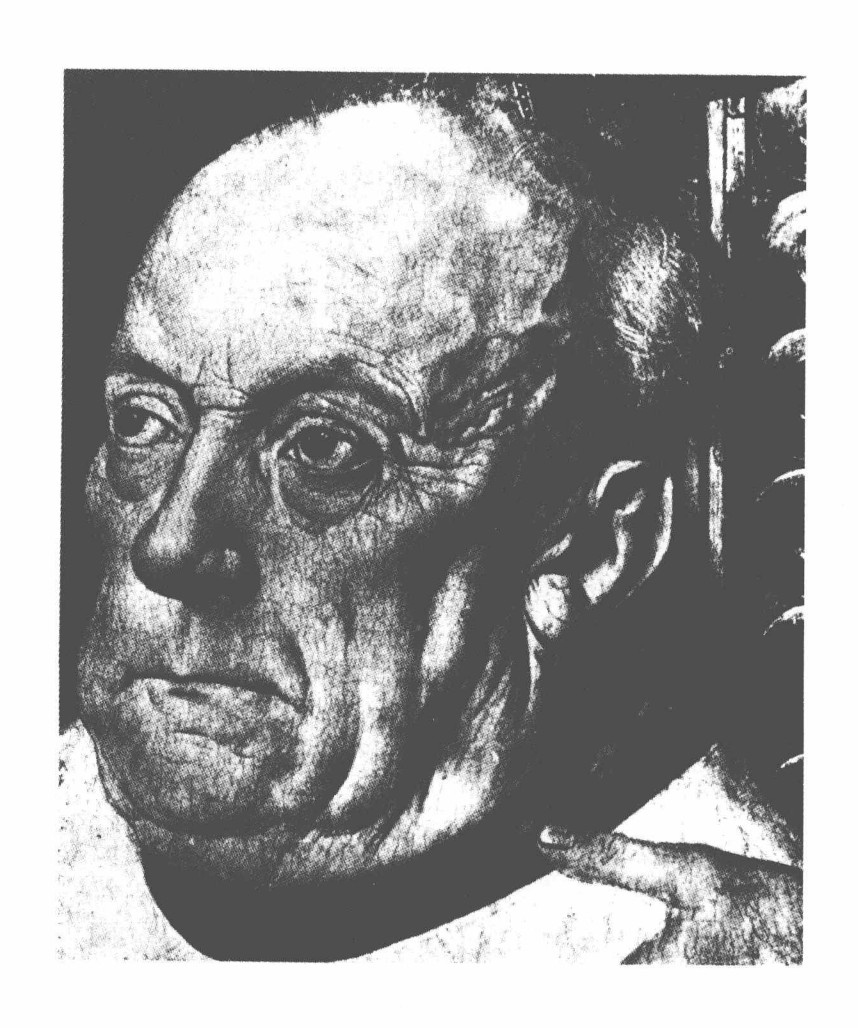


图23 杨・凡・艾克:《凡・德・帕勒教士》(布鲁日博物馆藏祭坛画的局部)

有关这两幅作品的所有观点——甚至是那些错误的观点——都是有教育意义的。G. T. 费希纳［G. T. Fechner］所编的《关于霍尔拜因圣母像的真实性问题》［*Ueber die Echtheitsfrage der Holbein-Madonna*］一书中收录了那些讨论。顺便提一句，该书明显证明，具有历史观点的专家比持19世纪审美标准的艺术家更有权威。

巴也斯多费尔——在对德累斯顿藏霍尔拜因圣母像的讨论中，以最尖锐的方式否认它是原作——明确指出其敷色与霍尔拜因的手法截然不同。在先进的"画面"［pictorial］视觉时代，即17世纪初期此摹本制作之时，画家们力求色彩协调，便要牺牲固有色。而霍尔拜因——由于他所属的时代及其特别的个人倾向——则客观上注重固有色，从不用反射色和淡绿的半色调［half-tints］来表现肌肤的色调。如果你反驳道他也许有那么一次不照自己的习惯作画，那你忽略了这么个事实：目的与手段、心灵与画法、形式与色彩都有着相同的来源，必定在所讨论的画作中是一致的；的确，达姆施塔特藏的原作中的所有差异，在每位眼光敏锐的德累斯顿人看来都显而易见，却绝不会受到细究。但如果许多1870年左右的业余爱好者和艺术家觉得德累斯顿藏品比达姆施塔特藏品"更美"，这种趣味判断就只能这么解释，这些评判者的视觉习惯更近于1630年而不是1530年。 234

与创造性大师相比，临摹者的出发点是画作而不是生活；他只对已实现的视像感兴趣。当然，从某种意义上讲，不存在绝对的原创这回事。严格说来，只是程度的不同。即使是伟大而独立的画家，他也不仅见过自然，还见过艺术作品、其他大师和自己的画作；他依赖于艺术传统。在某种程度上每位画家都是伪造者和临摹者，因为他依据自己的写生、素描和速写稿来作画。按职业习惯，人人都会禁不住回忆起其他人和自己先前的作品。艺术家事实上不仅是自己作品的父母，还是助产士［*accoucheur*］。

我们应该努力去确立一个级差表格。你可以将之作为原创作品分类而置于最高级别的，比如说是伦勃朗的素描——尤其是他晚期的那些素描——或是格吕内瓦尔德的素描。就其性质而言，素描在我们正在确立的级差表格里高于绘画。直接性和自发性牢不可破地与原创性联系在一起。摹本从该词的狭义和严格意义上讲都是级别最低的。还有数目繁多的中间级别。

真正创造性画家的工作，是努力将存在于想象中的视像投射到画面上。他能接近目标，却永远无法达到，这也正是其艺术活动振奋人心、令人激动的魅力之所在——固然也是其命运的悲剧因素。临摹者面临的工作艰苦而令人困乏，但在他看来却完全可行。他眼前已有了艺术家的视像投射，视像投射才是真正的工作，临摹者只需要敏锐的知觉和技巧以便临摹。

临摹者未必不能独立创作。甚至可以想象得到，临摹者也许比提供范本的艺术家更有才能。但关键问题是，临摹时的束缚和责任使其工作具有从属和不自由的特征；那么不管他是谁，其心态在本质上便不同于创造性艺术家。画家一临摹就宣布放弃自己的观看方法。创造性画家投入的是全部的才智和精神力量，临摹者投入的只是记忆力、眼力和技能。任何觉察到初创［growing］与制作［making］之间差异的人都不易受蒙蔽。原作就像是有机体；摹本则像个机械装置。

原作的明确特征通常是画面想象与形式、观念与制作、造型意愿与表达方式之间的完美协调。原作自身协调一致。临摹者距离范本创作的时间越远，他就越没可能达到这种协调一致，甚或模仿不出这种协调；因为即使他能完全压制自己的观看方法，他也没有制作原作的色料和媒材。

当然，现在的确存在同一时期的摹本和画坊仿品；有关这类作品通常很难做判断。即使这么个含糊不清、模棱两可、专家们因不确定或出

于礼貌而经常使用的词“仿品”[replica]——也表明制作出十分成功的摹本是有可能的。甚至假定一位画家亲手临摹自己的作品（通常这类工作无疑是分派给助手完成的），他在复制过程中无法达到初次创作时的那种生动与活力也完全正常。的确，像吉拉尔德·多乌和格拉尔德·特博赫这样生性冷静、有条不紊和沉着镇定的画家，也许不会暴露出在临摹自己的作品。

237

过去和现在的摹本，其委托和制作的动机与目的都各不相同。通过模仿古典名作的学院训练，保存已售画作复本的意愿——这类情形需要力求复制准确和完整的范本效果。

独立的画家有时对早期作品的诠释并未抑制自己的表达方式，例如德拉克洛瓦 [Delacroix] 将鲁本斯的作品翻译成自己的艺术语言。鲁本斯差不多也是这样——虽然不是如此自觉地——诠释提香的画作。在这些例子里，观念与绘画处理之间不可避免的冲突产生出模糊或混杂的效果。从前摹本的制作经常是漫不经心的，无意媲美范本，在摄影术发明之前主要是为了记下构图、制作副本。在这类情形中，人们容易确认仿制者不会是作品的首创人。我们立刻觉察到面对的是一个充满讹误、表达拙劣的版本。

至于那些精确、优秀和成功的摹本——它们才使风格批评感到困扰，尤其是范本未知或无法比较时——倒有几个需要考虑的常规因素有助于我们不犯错误。

238

临摹这项工作需要女性般专心、准备牺牲、耐心且从不放弃。临摹通常比制作原作要慢些。几乎不可避免的是，眼和手在这种乏味的工作中会疲倦，不能持续一致。很正常的是，临摹者会将主要精力全部集中于非常重要的局部，这些局部对整个效果起决定作用，同时会较少注意琐屑细节。如果是临摹圣母像，临摹者会更细心，花更多的时间和精力在头像上而不是在风景背景或建筑布景装饰上。所以，精确程度的松懈

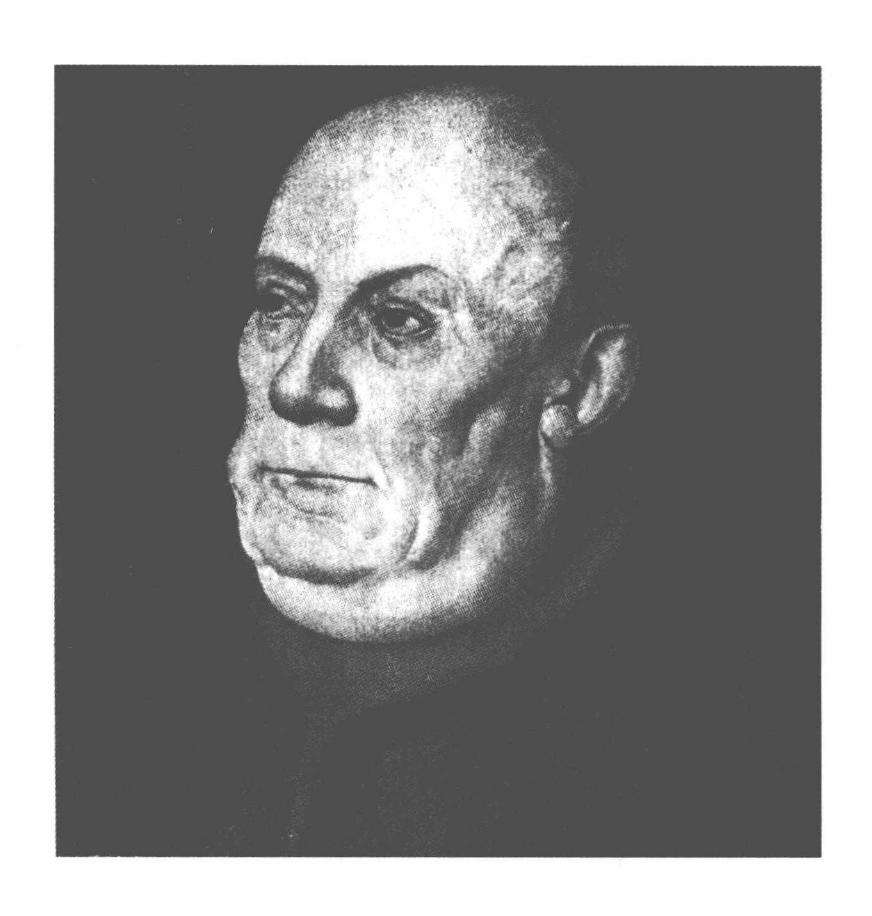


图24 仿杨·凡·艾克:《凡·德·帕勒教士》。汉普顿王宫。
版权为国王陛下所有

与减弱在摹本的角落或边缘并不少见。

第二个需要考虑的常规因素似乎与第一个相悖。在此我回想起在柏林的政府印刷局［Government Printing Office］出席过的一个会议。该会议要对新发行的纸钞做出一项决定。委员会里的一位艺术爱好者激愤地请求取消纸钞上的肖像——诚然主要是品味不足——而主张用纯粹的装饰图案。但国家银行［Reichsbank］的代表却竭力反对此提议。他坚称恰恰是肖像头部不可或缺，它们是整个画面绝对不能省掉的部分。这是因为人们早已注意到银行出纳员要迅速判断纸币的真伪，他们会本能地先看头像和面部表情，然后相应地做出判断。我从未忘记这种来自实际侦查领域的经验。 239

因为这是个事实：对整体形式的屑小改变——简直觉察不出，甚至小到临摹者或作假者几乎忽略不计——会引起面部特别是围绕嘴部的一种显眼、立刻能认出神情的变化。而对装饰图案作同样细微的变化却几乎查验不出来，无论如何一瞥是觉察不到的。

肖像完全无须是杰作，但在所有情况下人物的神态却铭记在见过无数钞票的出纳员心里；他能立刻发觉伪钞上没有他已十分熟悉的人物形象。

专家的反应与银行出纳员没有不同。面对雕版画的一些精湛的摹本，只要一瞥人物的脸部，就要比仔细比对图版其他部分更有把握不出错。

临摹者在力求诠释神情方面甚少成功；如果是临摹一些附属物，他的热情就会衰退。

我提到过素描比绘画能更多地告诉人们有关原作的本质。因此在我们研究素描时，范本与摹本之间的根本区别就变得很容易认出来。笔迹学会教我们许多有关真迹与模仿的区别。临摹者谨慎地描摹，目光在真迹与摹本之间转换，他甚至也因此而无法描摹出如真迹那样清晰流畅的 240

笔迹。

即使是最好的临摹者也难免有些误解。直接写生和实现视像的画家，看到的多于他记录的——他提供的只是片段、略图、概括。比如他会用纤细的一笔来表示帽子轮廓；但他已见过且知道其另一面的结构和帽檐内面，还有制帽的材料。这种丰富的知识指导他勾勒出轮廓。而临摹者面对的是他未参与的视觉行为的结果。原作线条的一个细微的凸起或弯曲，都有着临摹者不知道的理由和不了解的意义。

我想用个例子来说明临摹者易犯的一类错误。我面前摆着两幅素描，一幅是范本，一幅是酷似范本的仿作。前景中的地面上立着一块石 241 头，在石头底部还有一堆起伏不平的沙。临摹者错误地将纤细、起伏的线条当成石头的下边，这样一来摹本里的石头不是被包于地里，而是呈不真实的锯齿形轮廓线耸立在地上。整体形式上二者几乎完全一样，但总体效果却截然不同，因为摹本消解了石头置于一堆起伏不平的沙后面而产生的特殊错觉。

轮廓重叠、短缩法和对形式的遮掩，都是在平展的表面暗示出第三维度的方法。由于临摹者不像创造性素描家，他没有看到空间里的物体体积，尤其不能理解那些将我们引入纵深的线条。如果一条轮廓线与另一条不同方向的轮廓线相遇，如果这种轮廓线被截断，那么形式就变成部分被遮掩，从画平面转向纵深。三维呈像、立体量感和空间中人体的动态，都是通过用笔的轻微缩约、停顿和收笔与起笔来表现的。莱奥纳尔多速写似的素描里的间断式用笔有一种神奇的活力，没人能临摹这类素描而不会中和掉这种**断奏**［*staccato*］，或许——如果模仿得一丝不苟——没有丧失这种暗示性效果。在细察空白点［gaps］和遗漏点 242 ［omissions］时，譬如伦勃朗素描里的那些，我们要记住画家是为自己画的，完整性并不是他的目的。紧靠空白点的这类形式须让观众能在想象中连接起来。这种连接不是预留的，而是创造出来的。莱奥纳尔多或

是伦勃朗的素描，作为视觉的产物，对观众而言只是让那种视觉复活的一个手段。这种考察是一种实验，目的在于确定线与点［strokes and dots］的整体效果是否能创造出这种视像。它的确不是一件微不足道的工作，鉴赏家便需要以此方式行事。

原创性的特点就是作品及其所有组成部分特有的个人品质；不妨说是与创造物的创造者相似之处。也有较低的原创性；它是**制造**出来的，与自然生成的原创性并列。尤其当天生的力量和人的个性对真正的艺术家而言至关重要而备受尊重之时，每位手执画笔的人都渴望自己是有原创性的人；而通常的情况则是，当缺乏必要的才智时，他便执意于诉诸怪异之物；要区别怪异与原创非但不容易，甚至同时代的人也常常做不到。初次见到原创之物会令人奇怪、震惊和不快；怪异之物却能惹人注目和令人愉快。前者持久、永恒，结果却越来越感人；后者时尚、短暂，引起厌腻且迅速消失。原创与怪异的关系就如天才之于异想天开之人［*fantaisiste*］。真正原创性的创造者——尤其是他如果是位天才——都力求自立；而沉溺于怪异者都竭力要打动同时代人或使他们感到惊奇。 243

我们常常不愿意使用这个贬义词“摹本”［copy］，却又找不着另外的术语来替代。在严格遵守图像学传统的时代——中世纪和迟至15世纪，构图和绘画母题不断重复，无意要达到一种艺术效果。重要的是“画什么”［what］而不是“怎样画”［how］，对传统绘画观念的提炼、注入活力和巧妙地重新排列都实现于较晚的阶段，这并不少见。文本被意译为新的语言。更特别的圣像似、僧侣似形象获得了新生，且因与艺术价值无关的理由而保有地位。这类图像间或还附有独特的神性或神力之威；它们也许正是因此而一再受到虔诚之人的欢迎和喜爱。

244 为了正确地看待这种现象，我们必须清除某些偏见。出于忌妒而要求拥有知识的“艺术家”［artist］这一概念，是从16世纪始逐渐形成

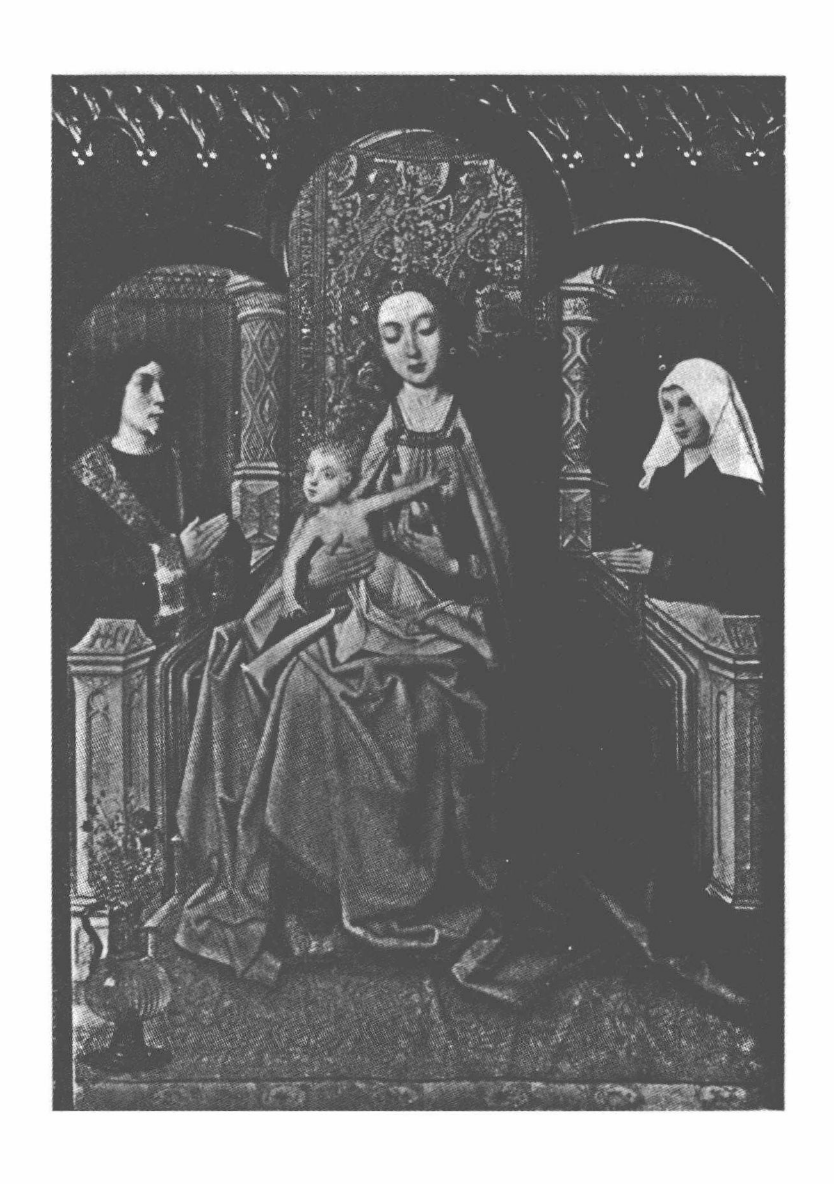


图25 1499年布鲁日的画师:《圣母与供养人》。巴黎，卢浮宫。
部分构图源自胡戈・凡・德尔・格斯

的。以前，艺术家就是为虔诚徒众图解福音书［Gospels］和圣徒传记［Legends］的故事，就是使圣人图像化。如果圣人以大家熟悉的形式出现，那么人们就能理解书里的情节，认出书里的人物。由于艺术家需要让人理解，他表达的方式就会受到约束和限制。画家和公众都没见过圣彼得，但都熟悉他的画像。幻觉与不明确的信念将这类图像与原型联系起来，这些原型都追溯到圣徒时代。人们的敬重之情便延伸到对救世主逼真、合适的画像上，延伸到据说是圣路加写生的圣母像上。

如果人们意识到虔诚者与供奉图之间的精神联系，就不会再对他们忠于传统而感到惊讶，这个传统将中世纪的图像学作为起点，它使构图、母题和类型一直沿用下来。有些时候新的绘画观念得不到理解，其实是被视为亵渎神明。杨・凡・艾克、胡戈・凡・德尔・格斯和格吕内瓦尔德，他们很可能不仅满足了而且惊扰了同代人。无疑要切记这一点，天才画家对虔诚传统的清除似乎更加值得钦佩。原创性在彼时既不需要也得不到鼓励；相反，它还不得不征服强大的阻力。 245

三十四　由摹本逆向推断相关佚作

246

我们的名家作品收藏里有着许多空白。在几个世纪里所发生的毁灭性行动一地更甚一地。意大利的艺术城，像佛罗伦萨或锡耶纳，本来基本上未受影响，直到贪婪和狂热的收藏家和商人虽非毁坏却是掠走了艺术家的作品。而阿尔卑斯山北部的反圣像崇拜运动、战争与革命则造成了极大的破坏；基督教会的财产也未能幸免于难，但在南方的教会财产则相对安全。有些国家、地区和城市几乎被洗劫一空，例如法国和荷兰，以及某些德国城市如乌尔姆［Ulm］和奥古斯堡［Augsburg］。如果风格批评至少成功地对数目不多的15世纪荷兰镶板画做了收集和分类，这得归功于尤其是一些小幅作品被送出国外，从而免于落入反圣像崇拜者之手。至于15世纪佛兰德斯和荷兰的大师，我们只有他们原有作品的一小部分。许多在著录或旧文献里提到的作品再也无法见到。

247

由于在尼德兰一直存在着大量的复制和仿造——正如我描述过且表明了态度的，因此我们可以断定，所存的摹本不会恰好因范本的佚失而自动现出原形；并且摹本的数目远大于人们的预想。

我们求教于考古学家；他们基于风格批评的研究几乎完全着重在从摹本推断佚失的原作，着重在根据一件或多件赝品复原范本。因此将这

一由考古学家完善的方法用来研究15世纪的绘画，也间或产生了有益的效果。分析的眼光能看穿有损品相的外表，直接临摹者用这种外表掩饰了范本的大貌。

对每一实例都得提出下列问题：制作者是原创吗？画法在年代和艺术价值上与观念一致吗？我们能在其构图里注意到不一致、中断、突变和缺乏逻辑吗？各部分之间及部分与整体之间协调吗？对这些问题或其中之一的否定，便证明其为“摹本”或“仿作”，即临摹与自创的混合。我们旨在发现范本的作者，只要与15世纪的佛兰德斯有关，我们就能将搜寻限定在较小的圈子里。因为经验告诉我们，只有为数极少的几位大师会是创造类型的人，即杨・凡・艾克、罗吉尔・凡・德尔・韦登、德克・包茨、胡戈・凡・德尔・格斯和哲罗姆・博施。

248

我想举个例子来试着说明这种调查研究如何才能成功地进行。

卢浮宫藏有一幅名声过大的圣母像，就因为有位法国学者据其首字母J. P. 而断言其为让・佩雷亚尔理［Jean Perréal］所作。这个猜想是错误的。其首字母与画中的一对供养人夫妇有关。该画是佛德兰斯的，绘制于约1500年——服装也告诉了我们这一点，为一位小画家所作，其小气的手法在其他一些镶板画上也能认出来。

画中的圣母尊坐于中间御座；半身像的男女供养人分别置于御座左右两侧后面。如果说画家有什么独创之处，那便是委托他作画的供养人夫妇。整幅画中最弱的部分是肖像；肖像使我们能估量出精神上的狭隘，这点也从金属御座和锦缎装饰枯燥迂腐的精巧上显露出来。圣母的面部毫无表情——也许经过了修复者的“美化”。但在表现圣母长袍的褶痕、圣婴充满活力的动态上，热情与禀赋作为表现力则显示了出来，这些表现力超出了制作者的能力。衣饰褶子轮廓清晰地相互交叉和冲突；引人注目和富于想象的形式语言，当然是拙劣的转换，但都表明源自胡戈・凡・德尔・格斯。圣婴坐在圣母的膝上，直起上半身，颇有几

249

分——他的脸、瘦小身体的动态以及手指痉挛似地向内弯曲——这位根特画家的情感体验，以及对这种体验的强烈向往。在这一上下文里，动态母题似乎并不完全合理或协调，人们看不出谁或什么事引起圣婴的注意并使他动起来。这是借来的母题，是从另一不同的上下文里抽离出来的。或许范本里有几位女圣徒挨着圣母，而圣婴则欢快地转向其中的一位，可能是圣凯瑟琳 [St. Catherine]。

我们因此可以将这幅卑微之作里的若干部分当作令人愉快的增值 [increment]，添加到我们对胡戈·凡·德尔·格斯活跃状态的想象之中。



三十五　画坊作品

250

一幅画作，按照现在普遍认可的看法，是一个人的创造，他是唯一一位从开始作画到最后收笔的人，也被认为是唯一要对作品负责的人。我们得尽力使自己习惯于去强调这么个事实并由此得出结论：情形并非总是如此。昔日的画家是画坊的头儿；他们与满师学徒工［journeymen］和学徒一起干活。现在风格批评的确偶尔也考虑到这种情况，于是就引进了这个贬义词“画坊作品”［workshop production］——尤其用于将原作与构图和画法虽相同却较松散的摹本作比较时。合作作画无疑影响深远，它不止于挑剔的目光枉然地在那些画作上寻找预期的品质，还可表明作画技术的价值不均。“亲笔”［autograph］特征在那些制作缺陷并不明显的画作里也值得怀疑。杰出的满师学徒工甚至男学徒，在能力上与画坊的头儿不相上下甚至强过他。但要记住的是，满师学徒工不像现在的学院学生，学院学生一认为自己全学会就自封大师；相反，经济状况使满师学徒工继续做助手，而师傅有意留下熟练的合作者时更是如此。

251

就艺术天赋而言，杨·凡·斯戈尔至少与他的第三位师傅旗鼓相当，那就是阿姆斯特丹的画家雅各布·克纳里兹。杨·凡·斯戈尔大约



图26 卢卡斯·克拉纳赫:《波美拉尼亚的菲利普肖像》。
兰斯，博物馆。写生作品

24岁时，因“机灵而精巧”的活计而从雅各布处得到了一笔钱，此外还被允许利用余暇自己作画。这些是卡雷尔·范曼德告诉我们的。很难设想杨·凡·斯戈尔的合作降低了1520年左右出自该画坊的那些画作的价值。人们宁可推断它们的画法少了些僵硬、多了些活力。我们也有必要预料到其他地方的类似情况。

文本尚存的一些契约，生动地描述了15和16世纪画室里的工作惯例。特别值得注意的是一桩针对阿尔伯特·克纳里兹［Albert Cornelisz］须在约1520年提供一幅祭坛画的诉讼。订购祭坛画的布鲁日人在契约里规定，师傅须得亲手画所有重要部分——尤其是肌肤。既然这些都写在 252 契约里，我们就可以得出结论，甚至部分“亲笔”特征都不可认为是理所当然的，阿尔伯特·克纳里兹在其他画作上根本就不会动笔，而是满足于提供素描稿和监督工作。在一定程度上，这一工序在16世纪佛兰德斯的画坊里也许是常规。威尼斯的情形似乎并无太大差别，如乔瓦尼·贝利尼的画室。关于布鲁日的诉讼案，我在那部根据已故的维勒先生［Mr. Weale］出版的文献而著的《早期尼德兰绘画史》［*Geschichte der Altniederländischen Malerei*］第12卷中有详尽的论述。许多师傅都类似于商行的老板或工厂的主管。

约在1550年时，弗兰斯·佛洛里斯是安特卫普最重要的师傅和组织者，就像半个世纪后的鲁本斯一样。如卡雷尔·范曼德所述，人们算过在他手下学习和工作过的画家有120人。这位作家进一步讲述了该处业务的运作方式，这使我们大长见识。佛洛里斯用粉笔画好作品素描稿，然后让满师学徒工做底色［underpainting］并“继续画”；他总会告诉他们“在某处加上这些头像”。事实是，他在画坊存有许多其画在木板上的头像习作，用作图样和范例。佛洛里斯幸存的这类习作数量相当可 253 观。没人对这个工序表示异议，所以卡雷尔·范曼德赞许地写道，其结果是门生们获得了自信和自立。

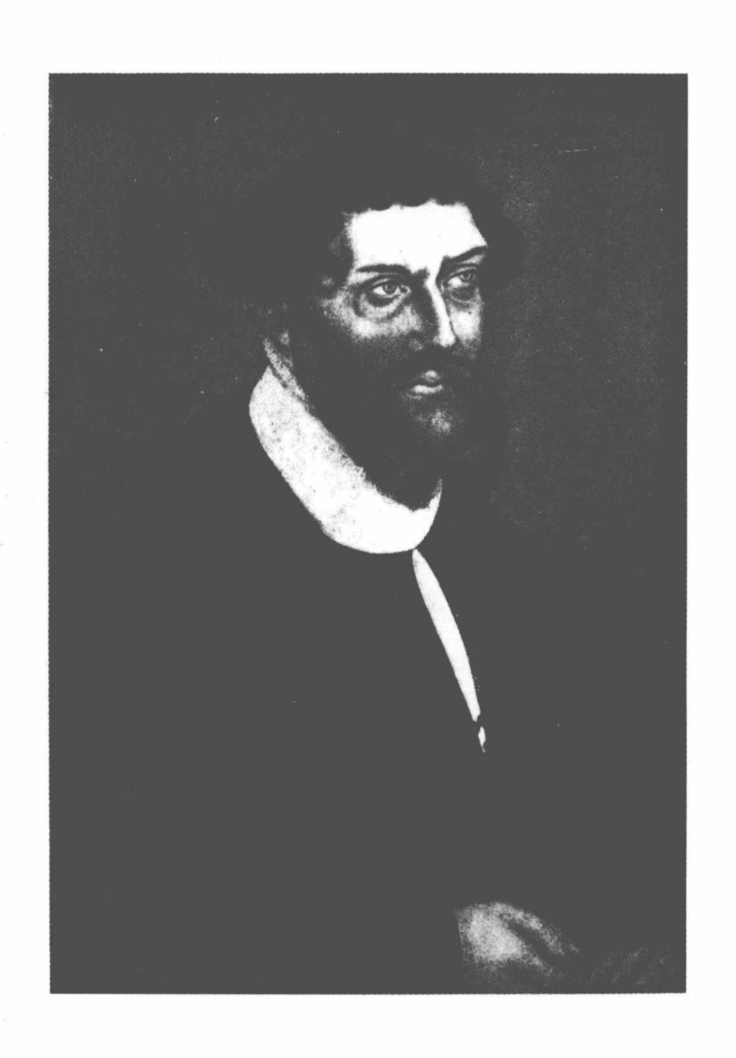


图27 卢卡斯·克拉纳赫的画坊:《波美拉尼亚的菲利普肖像》

完全的“亲笔”特征是种例外。即使是十分有责任感和认真的丢勒，在给黑勒［Heller］的信中也将未让徒弟动笔当作不寻常的事来强调，并且暗示他过去常常靠门生们画“行画”［ordinary pictures］（*gemein gemäl*），画行画报酬更高。

在画坊的男学徒不仅要学习；他们还是助手，因而获得免费的食宿。他们承诺服务许多年，而师傅也寄望于徒弟们经过多年历练而愈发帮得上忙。毕竟不可能让他们年复一年地整天碾磨颜料、清洗画笔和干其他粗活；相反，他们本当参与实际作画。他们不画就不可能学会怎样去画。

我们极为了解有关鲁本斯的画坊运作状况。这位画家的一些信件告诉了我们相关的许多细节。鲁本斯在1619年给诺伊堡公爵［Duke of Neuburg］威廉的信中写道：“《圣米迦勒》［*St. Michael*］是个难画的题材。我恐怕即使提供素描稿也难找到一个能画的徒弟。无论如何我都得亲手收拾它。”这幅画现存于慕尼黑的古代绘画陈列馆［Alte Pinakothek］。 254

天才的优越性及其不可模仿的特性，在敏锐的人看来自然会变得显而易见。鲁本斯，尤其是在晚期，画的画从任何意义上讲都是“亲笔”。风格批评在这种情形下就有信心试图区分画坊的制作与有如凡·代克这样杰出者的合作。

至于平庸的师傅，能被人们认出来的只是无能和或许任性的学徒所为：熟练而训练有素的学徒所为仍然看不出来。如果我说一幅画是伯纳德·凡·奥利的作品，那么严格说来，即使有未经核实的熟练学徒帮手，我也只是说明这位师傅使其风格清晰可辨且始终如一。

画家因经济原因而增加其画坊的出品——卢卡斯·克拉纳赫的维滕堡［Wittenberg］时期就是有启发性的一例——并未将学徒提升到他的水平：反而是他堕落到了学徒的水平；他创造出一种可教和可学的形式语



图28 汉斯·克拉纳赫:《男人肖像》。卢加诺，罗汉兹堡藏。
签名和注明年代为1534年H C

言和绘画手法，使得其作品显示出冷漠的特征。

将克拉纳赫幸存的、尤其是兰斯［Rheims］博物馆藏的“亲笔”肖像习作与完成的画作相比较，这会是十分有意义的。它们的用处同佛洛里斯画室里的“头像”一样。画家用素描家的简笔方式捕捉到个人面部的要素，其速写惊人的清晰令人愉悦但没有细节。显然画家关心这些范例的目的和用途，并希望给学徒明确无误的指导。完成的画作——它们与速写的关系就是复制关系——图式丝毫未有丰富，仿照木刻手法的那种简明在转移到油画上时，会令人觉得呆板和僵硬。 255

我们若是无视肖像画，那严格意义上的复制行为并未在克拉纳赫的画坊里出现。显然画家觉得要负责构图，并将提供不同变体视为一种荣耀。我们看到的是不断重复的《帕里斯的裁决》［*Judgement of Paris*］，构思相似，相同的类型画法相似，变化的只是群像和母题的动态。那位半身像画师［*Maîtve des demi-figure*s］也是如此操作，而约斯·凡·克雷夫这位法兰克福画家以及其他尼德兰画家使这个画坊有稍微准确些的摹本可供临摹。依据克拉纳赫画坊里迂腐恪守的变化原则去推断“亲笔”制作，就会大错特错。

要区别克拉纳赫晚期作品是他还是其子所作，已无可能。的确有人尝试将其长子汉斯［Hans］画的部分作品分开，但最终还是被迫放弃；那是因为人们发现了两幅有汉斯·克拉纳赫［Hans Cranach］签名的镶板画，其风格与约1535年出自其父画坊的同批画作毫无分别。这两幅画现存于卢加诺［Lugano］的罗汉兹堡［Castle Rohoncz］。 256

尼德兰的多联祭坛画和供奉画，尤其是在安特卫普为了市场和出口贸易而大量生产出来的那些，在其他地方、尤其是在科隆和布鲁日，通常还提供供养人肖像。现存佛兰德斯多联祭坛画的侧翼带有巴特尔·布鲁因［Barthel Bruyn］画的肖像，而其他安特卫普手法主义［Mannerists］风格的作品所带有的肖像，是由一位名叫阿德里安·伊森

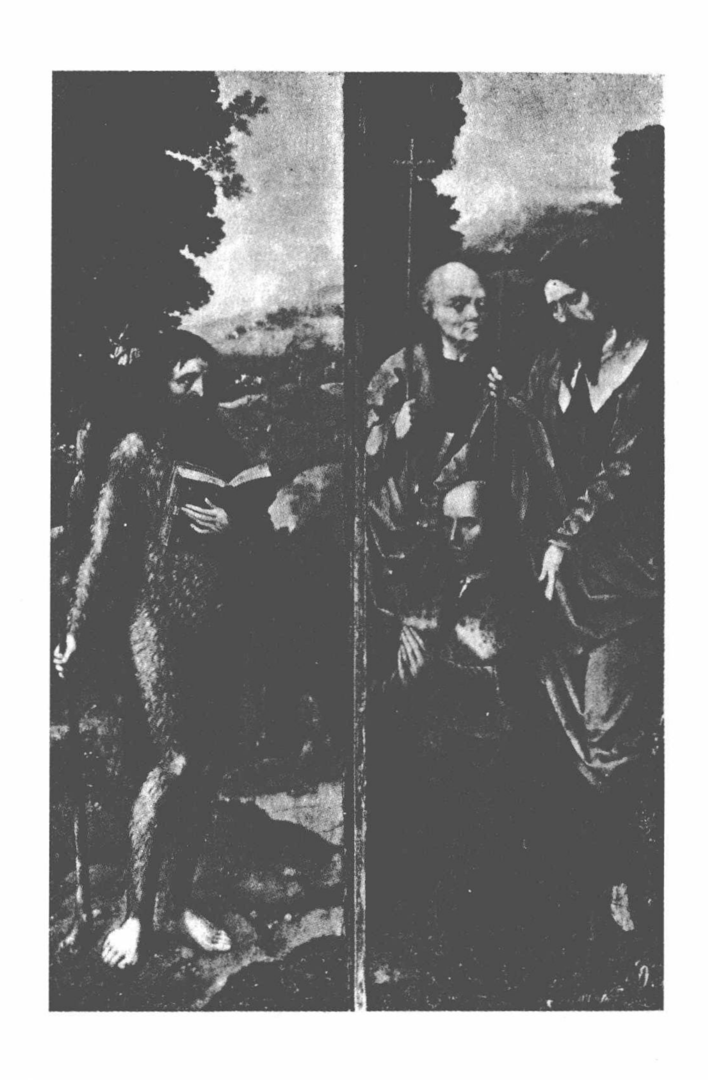


图29 安特卫普手法主义风格：祭坛画两翼。伦敦艺术市场。
供养人肖像由阿德里安·伊森布朗补入

布朗［Adriaen Ysenbrant］的画家所作。

在细察J. 丹纽斯［J. Denucé］发表的财产清单中[1]，人们受到了怀疑主义和质疑态度的积极教育。人们被许多我们无法与任何风格概念相联系的画家名字吓坏了；也被大量标为摹本的画作吓坏了。

风格批评家必须常常预计得到，由多名画家合作的作品在现在已变得与我们格格不入。安东尼奥·莫罗所作的一些肖像画里的衣服是约阿希姆·布克列尔［Joachim Buecklaer］画的。这是卡雷尔·范曼德讲的。霍布拉肯［Houbraken］在谈及内勒［Kneller］时或许略带夸张地说过，英格兰的一般规矩是师傅只画脸和手，衣服和辅助性细节则由其他人负责。 257

1　J. Denucé, *De Antwerpsche 'Konstkamers'* (The Hague, 1932).



三十六　论 赝 品

258

我在讨论摹本时所概括的许多原则也适用于赝品［forgeries］，不过有意的欺骗使一种道德纷争渗入美学领域，狡诈、诡秘的心态代替了临摹者谨慎、诚实的刻板态度。面对亵渎艺术的这种伪装、做作和虚伪的行为，鉴定家变成了犯罪学专家。

伪造者依靠师傅的指导极有把握地作伪，又最容易以临摹来达到目的。但在临摹时他也冒着被识破的危险，因为范本一般都广为人知，人们匆匆一眼就可能看穿骗局。于是老练而高明的伪造者便力求从数幅范本中抽离组合成一幅看似全新的作品。他们在将混杂的部分拼合起来时也会露馅。比如他们模仿15世纪的画法，却选择了具有16世纪特征的动态母题；或者将16世纪的头饰放在留着15世纪发型的头颅上。风格混淆和不一致是赝品特有的，比摹本更甚。赝品绝无原作从诞生之时便具有的同质性［homogeneousness］特征。

259

伪造者会仔细而熟练地临摹霍尔拜因的一幅素描；而且还要去有意掩饰一下自己的痕迹。素描男子头像的胡须和发型说明时间约为1530年。伪造者给这个头像加上了一顶1490年代的那种高帽，还给背景补上了梅姆林风格的风景。

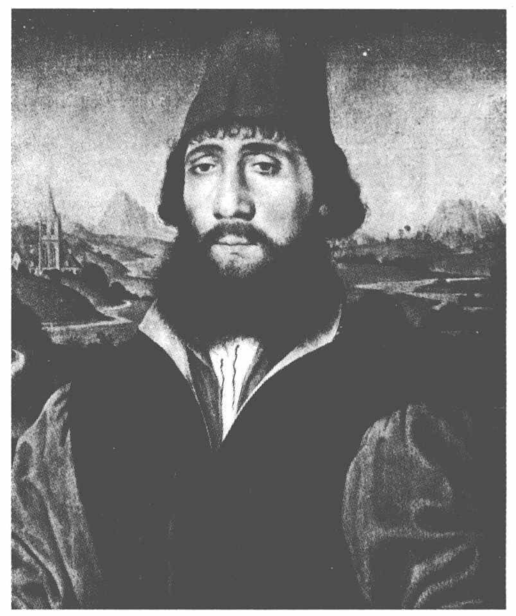


图31 伪作:《男人肖像》。依据霍尔拜因素描（图30）作伪



图30 汉斯·霍尔拜因:《男人肖像》(素描)。皇家图书馆，温莎。版权为国王陛下所有

伪造者既是自己时代的骗子也是自己时代的产物，他否定了自己的自然观看方式。一旦这种灾难性处境的后果被我们清楚地认识到，要分辨出赝品不同于原作的特征便毫无困难。他摇摆于不自然的谨慎与肆无忌惮之间，非常担心自己的声音太响亮而暴露自己；一要表现“美”，他就屈从于自己时代趣味的种种偏见。他的感伤显得空洞、夸张和不自然，因为它不是源自情感。

使伪造者陷于困境的最大难题是达不到原作的果断感［decisiveness］——它完全源于伪造者所缺乏的纯真与确定的天性。审慎和清醒状态是艺术形式缺乏活力或犹豫不决的表现。伪造者的时代风格经常在多愁善感、清新悦目、刻意取悦和枯燥乏味的表现中显露出来。伪造者不同于原作 260 者，他只是达至原作者的外表，也是在这种状态下，他对原作者面对的对象所知甚少。他不懂15世纪的外套如何裁剪和缝制。我们依据考古知识很容易发现他的错误并揭露他，尤其在他并未仔细临摹而竟敢改画时。

伪造者中像巴斯蒂亚尼尼［Bastianini］或多塞纳［Dossena］类的高手，他们作伪严格说来并不靠临摹或拼合；相反，他们错以为自己已理解透了前辈的创作方法，因此完全能用名家的精神和风格表现自己。他们敢于从“纯精神”［platonic］模仿——杰出的鉴定者也能如此——发展到伪造出乱真的作品。但他们的成功只是短暂的。他们蒙骗的只是同代人，甚至同代人也不是长久被骗。他们的伪作绝无普通赝品特有的胆怯和琐碎：相反，它们夸张地显示出新颖，而这种新颖在伪作露出马脚后则转变成了鲁莽。

每个时代都具有新的判断，在1930年时人们对多纳太罗［Donatello］的态度就不同于1870年时人们对他的态度。值得模仿的东 261 西对每一代人来说也是不同的。因此，在1870年成功模仿了多纳太罗作品的人，会发现自己的所为不再通得过1930年的专家检验。我们嘲笑父

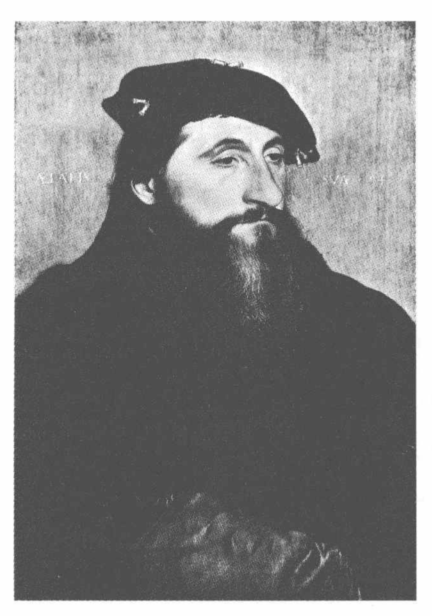




图32　汉斯·霍尔拜因:《洛林公爵安托尼（?）肖像》。柏林绘画馆

图33　汉斯·霍尔拜因:《男人肖像》。维也纳绘画馆



图34　伪作:《男人肖像》。依据霍尔拜因的《洛林公爵安托尼（?）肖像》（柏林，图32）作伪，但由同一位画师借用了《男人肖像》（维也纳，图33）中的手

辈们的错误，我们的后代同样会嘲笑我们。

要是因为这个原因——不提其他的因素——科隆的《圣母与香豌豆》[*Madonna with the Sweet Pea*] 在临近1908年底时被断为19世纪早期的作品，这也是件蠢事。我当时写了篇短文反驳这种诽谤，其中表达过这种意思：赝品必须是新鲜出炉的。正如“断伪”[No] 者认为自己高于“断真”[Yes] 者——也许在其他人看来站得高一些，批评家总会觉得有种冲动去非难真品以赢得恶毒者的喝彩。“断真”者比谨慎的“断伪”者更有害，但“断真”者更有用处；如果谨慎的“断伪”者从未像“断真”者那样表现出自己的作用，他就得不到信任。

所有赝品一经揭穿便是无用、混杂和蹩脚的东西。巴斯蒂亚尼尼也许是位天才雕塑家；然而他运用往日的风格只能使世人见到一次次夭折 [abortions]。

对赝品的讨论和争辩难以持久。这是典型的连串事件：作品默默无闻地出现、受到赞赏、后来被识破、证明为伪、最后无人问津。留下的只是事件参与者讳莫如深的羞愧，以及无关者的傲然冷笑。 262

我们同代人制作的赝品常常由于合意和合理而成功，正是因为其中某些东西响应了我们天生的观看习惯；因为伪造者理解和误解名家的方式与我们的一样。比如，这是一幅“杨·凡·艾克的作品”——因此伟大的尊名，并且其中还有符合我们自己时代趣味的迷人之处：在这种情形下它怎么会得不到喝彩呢？对许多艺术爱好者而言，伪造的梅姆林作品才是第一幅让其感到愉悦的梅姆林作品。

我记得多年前有位画商如何给我看一些仿霍尔拜因《死亡之舞》[*Dance of Death*] 的素描，说其是霍尔拜因的原作，还说其感染力和情感表现比木刻更强烈。这种评价准确无误；然而，这些素描却都是新近的仿作。霍尔拜因用木刻、用小尺寸的设计，将动态母题——不是面部特征——变成表现手段：因为他忠实于对自己独特风格的明确判断。临

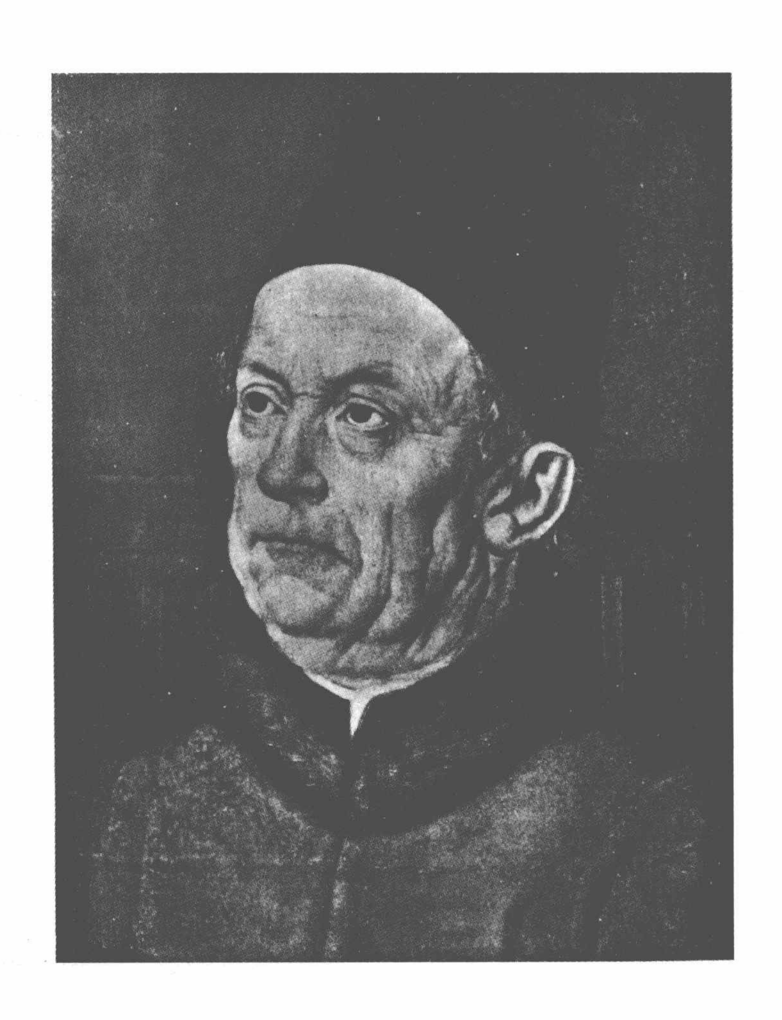


图35 伪作:《男人肖像》。依据《凡·德·帕
勒教士》(图23)的头像作伪

摹者视作起点的，既非视觉也非木刻特征，而是悲剧题材的理性意义；他还用琐碎的笔触加强了头部恐惧与悲伤的表情。　263

最重要的是，我不想让自己的争论造成一种我很自信的印象。这绝不是事实。不仅是我，还有我最尊敬的老师们，都上过当——尽管的确在事后看来无法理解怎么会上当的。

静止的目光要到心灵提出问题时才警醒。“这幅作品是不是古代的?”这种问题有时不会被问到，尤其是在值得信赖的画商呈上需鉴定的作品时，此时他具有来自良知和要求高价的建议能力。

新赝品易于最快地成功。依据某些特征推断“我了解这件作品的伪造者”，要比消极地辩称“这不会是真品”容易一些。为了使画作有年长日久的模样，伪造者便模仿色层的裂纹，且伪造者尤为热衷于此道，因为图画表层的皱痕是缺乏天资的业余爱好者用来辨认年代和真品的唯一迹象。有许多原作没有裂纹，但在伪作里就绝不会缺少裂纹。因年代久远而引起的龟裂多少明显地不同于人造的龟裂。今天的伪造者已不屑于用铅笔或者画笔简陋地描出或画出裂纹。现在习惯于用化学反应这种　264
技巧来伪造裂纹，如通过突然加热而形成涂层，并让色彩表面碎裂而成晶格样［lattice-fashion］。

天然的裂纹透进到白粉底料层，而人造的裂纹则只达到色彩表面。不管是怎样做出的仿裂纹，都缺乏那种多变而有趣、参差不齐的网状裂纹，后者是在气候的影响下逐渐形成的。其外观的变化取决于色料的性质和厚涂色的色块大小。在完全一样的色彩表面，裂纹有时非常明显，有时又没有或细微难辨。

老练的伪造者会成功地利用旧画，他们彻底地清洗旧画——经常清洗到白粉底料层——以便随后覆盖上赝品，仔细罩色和极细致地处理龟裂，要让龟裂显露在外。鉴定家在这种情形下不得不依靠自己对风格的判断，因为细查色料对他也没有帮助。

真的旧画通过伪造签名会更值钱。在杨·凡·凯塞尔［Jan van Kessel］的一幅佳作上签雷斯达尔的名，当然要比伪造一幅雷斯达尔的画更方便、更值钱。小画家的签名常常被抹掉了。

265 比严格意义上的造假更危险的是篡改［falsification］——一种难以防止的玷污艺术品的行为。比如说一位画商有一幅受损严重的荷兰17世纪风景画。根据某些迹象他认为该画——尽管是错的——是赫库勒斯·塞杰斯［Hercules Seghers］的作品，更令他欣慰的是这位大师的画作罕见且珍贵。他将该画交给一位能干的修复者，指导画作清洗，还提供一些原作的复制品以支持自己的归属判断和指导修复者。于是修复者毫无恶意地在复制品的启发下"用塞杰斯风格"重画了作品中的某些局部。妄想自己面对着这位大师的作品，还对它做了修复处理。慢慢地，随着具体情况的发展，*bona fide*［真诚］的修复近于恶意的篡改。有时一些毁损严重的画也会送给我看。例如我会说其中某幅作品："这是霍尔拜因的手法。"而不久后这幅画又被送交给我看，它已修饰一新，巧妙而鲜明地显示出霍尔拜因的风格。

维米尔的画作异常珍贵。画商们对这位大师的作品一直梦寐以求。按照他们的理解，维米尔的作品与其他不起眼的小画家的作品并无太大差别；光线、色彩和独特的用点［dots］技巧的特殊魅力，赋予其画作以非常特别的品质和价值。266 碰巧有人多次用活跃的光点重画日常生活里的荷兰风景和场景，尝试着赋予它们以维米尔独特的用笔效果。平和的荷兰绘画，通常因为添加了大胆的笔触而被篡改成弗兰斯·哈尔斯的作品。

遵从他们对自己行为的看法，伪造者就是常常制造赝品的不同变体的生产商：也许要特别指出的是，过去几十年里出自一些比利时画坊的复制品，已保证大量供应早期尼德兰的镶板画。布局［machines］都一模一样，各机体［organisms］也彼此相似。

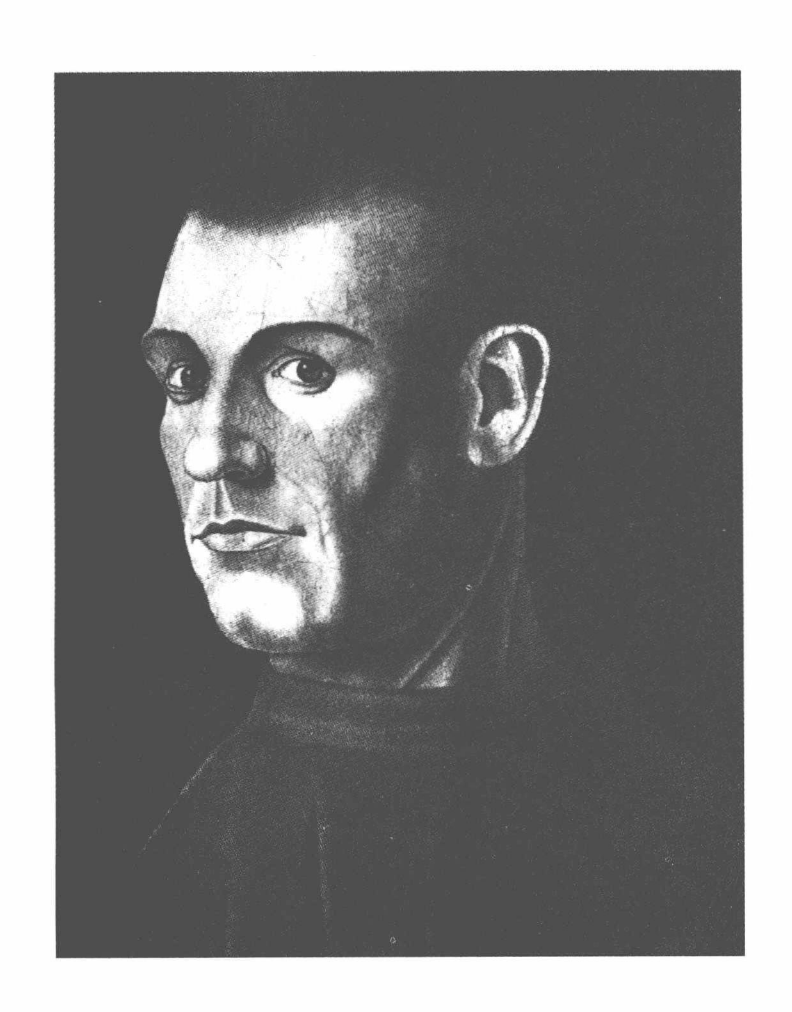


图36 伪作:《男人肖像》。模仿安托内洛·达·墨西拿作品作伪

三十七　论修复

267

做修复 [restorer] 这个行当可能是最吃力不讨好的职业。人们充其量既未见过也未听说过做修复的。如果修复者由于自己的创造而工作出色，他便被误认作是伪造者的可疑同伙；如果活做得不好，又被鄙视为艺术破坏者的同道。他的成就不为人知，缺点却引人注目。评价修复者的工作比评价艺术品更靠不住。这话还是有道理的。

修复 [restoration] 是一件非做不可的恶行；非做不可，首先是因为消除气泡 [blisters]、稳固色料和加固敷色的基底 [ground] 能阻止腐烂的威胁。再者，通过清洗，通过除却后来的污损、补笔，以及除却变暗甚或已毁坏且不再透明的上光油，能增加艺术价值。第三——在这点上修复者介入的重要性开始变得令人生疑——修复者妄想能重建原作的风貌而去添色补遗、填空补漏。

268

即便是纯粹的保护行为，也夹杂有危险。比如说旧画布腐烂了，那么新材料要粘贴在旧画布的背面。这道工序需要熨烫，这又常常有损于厚涂 [impasto] 的色料。

去除旧的上光油层，不论是用手揉擦的干洗，还是使用溶液的湿洗，并不总是能小心谨慎地完成。容易触碰到部分原有的颜色。如果原



图37 伪作:《叙事题材》。作伪时期为19世纪中叶，题材与装束均极其幼稚和虚假。现存有出自同一画坊的诸多伪作

有的色层颗粒粗糙，变暗的上光油已渗到底层，要想擦掉它就难免会损害原来的颜料。顺便说一句，要完全清除掉旧上光油的所有痕迹，在许多情况下看来绝不值得去冒我说的那种风险。

我们能回想起许多令报纸连篇累牍的轰动事件。修复者修复完一幅画，即清除了旧上光油和也许存在的重画部分。人们马上就会听到指责说他“过度清洗”[overclearned] 了画作，擦掉了原有的上光油而降低了其艺术价值。这种愤愤不平——通常是由那些在画作“受损”前从未注意过它的人表达出来的——大多毫无根据，只是因为该画此前也许早已被过度清洗过，并且严格说来，只有修复时在场的人才有权做出评判。而且画作清洗后立刻显出的那种刺眼、冷色、不加修饰的样子，其本身也不说明修复者有错。我们的趣味取决于社会习俗。我们不习惯去感知原来的状态，在像卢浮宫这样的美术馆里更是如此；那种地方几乎每幅画上都有许多层晦暗的上光油以及不成比例的暖色和暗色，呈现出最平庸的协调形式。在这类没有清洗过的画中，清洗过的画就显得被过度清洗了。我们的眼力衰弱和迟滞。那些画当初从画坊出来时，其所具有的面貌的粗糙和混杂会令我们惊愕。早期的修复者非常清楚这一点，在清洗完画作后常常要将它们“做旧”——暖色和“协调”——再一次用有色上光油。需求和偏见的持续变化完全正常。尤其在德国的博物馆里，人们已习惯于见到清洗过和偶尔是过度清洗的作品了。 269

一旦修复者的行为是要补笔添色，即填补脱漏或是复原被擦掉的细部，那这项工作就变得极为错综复杂。此时不同的想法、需要和目的大相径庭。艺术作品对历史学家而言就是一种记录，他按照自己的观点有充分的理由反对除保护和陈列之外的任何修复。他要求能清楚地看到原作的残留部分，但也希望不要对他隐瞒原作佚失的部分。成功的再复原 [re-integration] 恰恰使他反感：他当然是容易觉察出不成功的再复原，并能原谅这种不成功。修复者为之效劳并顺从其意愿的是画作拥有 270

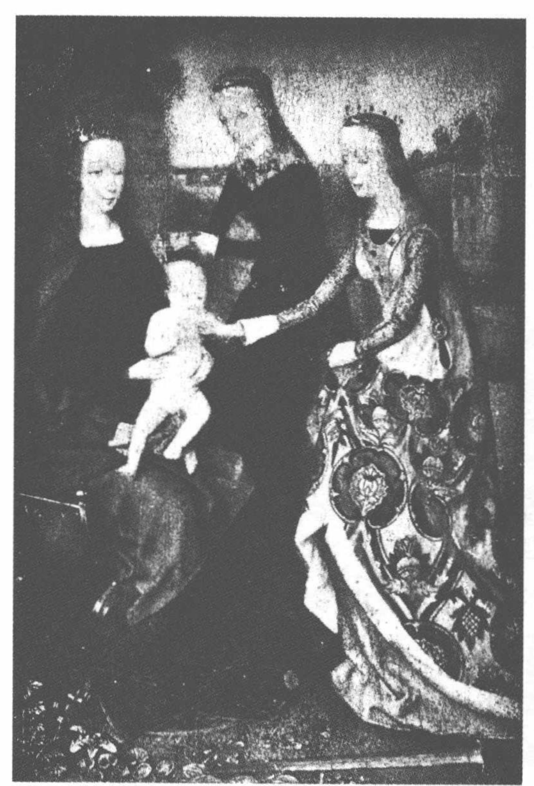


图38　约1480年布鲁日的画师:《圣母与两位女圣者》。原藏伦敦艺术市场。此画大部分磨损，约作于1480年



图39　伪作:《圣母与两位女圣者》。依据布鲁日的画师作品（图38）作伪

人——收藏家或画商，他们的观点不同于学者。他们要的与其说是清洗过的、提供有可靠信息的古图样，不如说是价值的最大化——而且不仅是艺术价值，还有市场价值。只要还有看得见的任何损坏，就会降低作品的市场价值。修复者必须掩饰这类破损。严肃的艺术爱好者和博物馆监管、指导修复工作的官员，他们倾向于站在学者一边。而且事实上，纯粹派［purist faction］近来赢得了拥护。在公共美术馆里，人们不时见到仔细清洗过的画作仍留着缺损的部分，譬如填上中性色调。赞成这类做法的人认为，在需要考虑填空补漏、尤其是要修复决定画面总体效果的那些部分时，最好的修复者也无能为力。

反对所有再复原式的修复显然不可避免，但它在实践上也是困难重重。如果是14世纪镶板画上的原有色料部分脱落，人们仍有可能从遗留部分得到某种乐趣，并用想象力去填补未加掩饰的遗漏。但如果是17世纪画作的中心有些看得见的空白，情况就变了。这些空白消除了统一的空间错觉，破坏了外观。在所有情况下都必须仔细考虑，修复者有些可疑的添笔加色是否会被视作小恶；就像外科医生总要扪心自问，手术的预期成功是否大于和必定大于手术的风险。毫无疑问，选择中庸之道是有可能的，那就是大略地填补脱漏，以使缺损部分不致因破坏整体效果而刺眼，但如果仔细查看也还是显眼。这种做法也有着所有折中法的缺陷。 271

只要私有艺术品被看作是经济价值的象征，修复者始终会不止一次地发现自己被迫参与了造假。

修复者工作室与伪造者工作室之间存在着秘密的联系。多年前我见过一位伦敦画商所有的一幅精美的布鲁日画作，该画作于1480年代，磨损严重，画的是全身圣母像和两个女圣徒。该画后来为一位比利时修复者所得。我不知他是否修复过这幅画，总之我再也没有见到过这幅画。但依据该画的赝品却出现了，它比范本大许多且更壮观。但一个小灾难无意中降临到了伪造者的头上。原画上画的是圣凯瑟琳从圣婴手中接过 272

戒指，但在保存糟糕的原作中戒指已无法辨认了。在摹本里，由于圣婴没有戒指可送，只能莫名其妙地拉着圣徒的手指头。

三十八　论艺术文献

273

语言是贫乏和不完善的，尽管如此，它仍然是供我们使用的唯一传播媒介；它是一件我们须不懈努力去完善的钝器。同时我们须谨记的是，利刃易钝。情感就像蝴蝶，一经语词的针头钉住便失去了生命。所有关于艺术的言论听起来都像是拙劣的翻译。

各门艺术有着共同的来源，它们在深处是相互关联的：诗歌、音乐和那些看的艺术。无论谁一定要用语词表达对一幅画作或一件雕塑的印象，都会发现自己非得用诗意的说法不可，然而他的智慧又告诫他要避开诗歌。有人并非毫无道理地说过，应当爱好音乐以便能充分地理解造型艺术。这种总括性的格言也有些道理，因为只有音乐而非所有其他艺术才是绝对的艺术，她能使我们迅速了解特定艺术的不同特点。

274

如果人们要查究艺术文献——它看来卷帙浩繁，就其内容、丰富性和永恒的价值而言，人们会发现那仍然不够，它只是将视觉印象转述成了话语而已。言辞当然绝不可能取代视觉经验，但是，善用语言的人也许很能帮助听力强于眼力的人去“理解”艺术品——正如那句不恰当的唯理论说辞所言。

艺术价值越高，给人印象越深，描述也就离简明与据实的记载越

远。为了与诗意的再创造相媲美，这类描述是否会变得晦涩难懂而成了空泛的文字游戏，我们真得谨慎地审读它们。比如，人们无法用文字形象地描述对胡戈・凡・德尔・格斯作品中妇人类型的印象，并据此描述而想到是这位大师的作品；但描述作为指导性的解释，对于任何面对作品的人，都肯定能加深印象、提高识别能力。描述的功能至少此时是有些作用的。例如我们说："那些羸弱、质朴、苍白、瘦骨嶙峋的形体是由深邃和崇高的思想以及情感的痛苦和斗争深处而形成的。"喜爱仿制的艺术家可能制作得出如此描述的图画，但由于缺乏激励的力量，他的作品极可能止于空洞的面具和漫画，止于没有原因的悲情和毫无根据的凝重。

275

观察与记录越是深入到精神情感的存在，读者——但他不能只是读者——就越能更好地从事基于风格批评的考察，尤其是能更好地揭露摹本和赝品。

文字能力与艺术理解力一样强的写作者并不多。在世的德国人里，用语言阐释视觉经验写得出色的，也许是——与海因里希・沃尔夫林并驾齐驱——威廉・弗兰格尔。

研究艺术的学者，其理想是用语言表达自己，这也许在卡尔・尤斯蒂身上实现了。在他身上，广博的历史文献知识与体验艺术活动过程的能力结合在一起。我想请读者去读他研究委拉斯克斯的著作。根据艺术作品给他的印象，他马上在心中浮现出大师当时身陷的处境：人家要大师画的以及大师想画的。他根据历史环境知识对视觉现象做出了一些心理学诠释。

276

对艺术作品的［诗意性］再创造罕有成功，它极不同于图录作者以几分努力写出的条目式［itemized］描述。它同照片复制品相比已在一定程度上变得多余了，也多半起不了什么作用，因为可怜的读者几乎无法依据大量资料而构成相互关联的整体概念。逐一列举色彩明度，在最近

的许多资料图录里被用来补充说明黑白插图，这种做法是在要求记忆创造奇迹。大胆而有趣的尝试——多瑙厄申根［Donaueschingen］美术馆于1921年出版的图录——是用符合奥斯特瓦尔德色标［Ostwald's plates］的字母和数字逐条著录色彩，这一尝试仍是一件新奇之事。

据我所见，尝试克服传统图录描述的枯燥迂腐只成功过一次，那就是鲁道夫·艾根伯格［Rudolf Eigenberger］为维也纳学院美术馆［Gallery of the Vienna Academy］编的图录。该图录的语言反映出其成功地以例证的方式把握住了每幅画的总体效果和艺术意义；有关形式和色彩的具体资料并不只是一条条地排列，反而是缀合成相互联系的整体。

对文字描述和图录编纂有着双重要求。首先，我们需要题材得到解释，从图像学的问题中受启发，给我们说明大师不得不画和他想画的东西。其次，我们想要的是描述所见之物、转述所有的印象以及叙述大师的所为。在完成第二项任务时要避免分析性的学识：印象必须是直接获得的，且是我们的心智完全能接受的；这种印象应当纳入语言所提供的形式里，不抱有偏见，不相信深刻。

277

有关凝视绘画时将图像学知识与天真率直相互联系的启发性实例，是不久前由赫普纳博士［Dr. Heppner］在一篇文章里提供的。[1]柏林美术馆的一幅伦勃朗作品经常被人挑错，这幅画完全被认作和被读解为表现的是摩西愤怒地摔碎十诫石板［tables of the Law］。这位中心人物的动态和面部给人的印象并不符合这一题材所激起的想象。赫普纳博士现已证明，事实上摆在伦勃朗面前的是一个完全不同的题材——向人们**展示**法版的立法者［law-giver］。现在，我们不再因没有暴怒和强烈的动态而遗憾；相反，根据进一步的了解，我们能欣赏对画中人物庄严的赞美。我们也知道该画只是原画的一小部分；我们能依靠想象补充丢失的部分，

1　见Heppner in *Oud Holland*, 1935, p. 241。

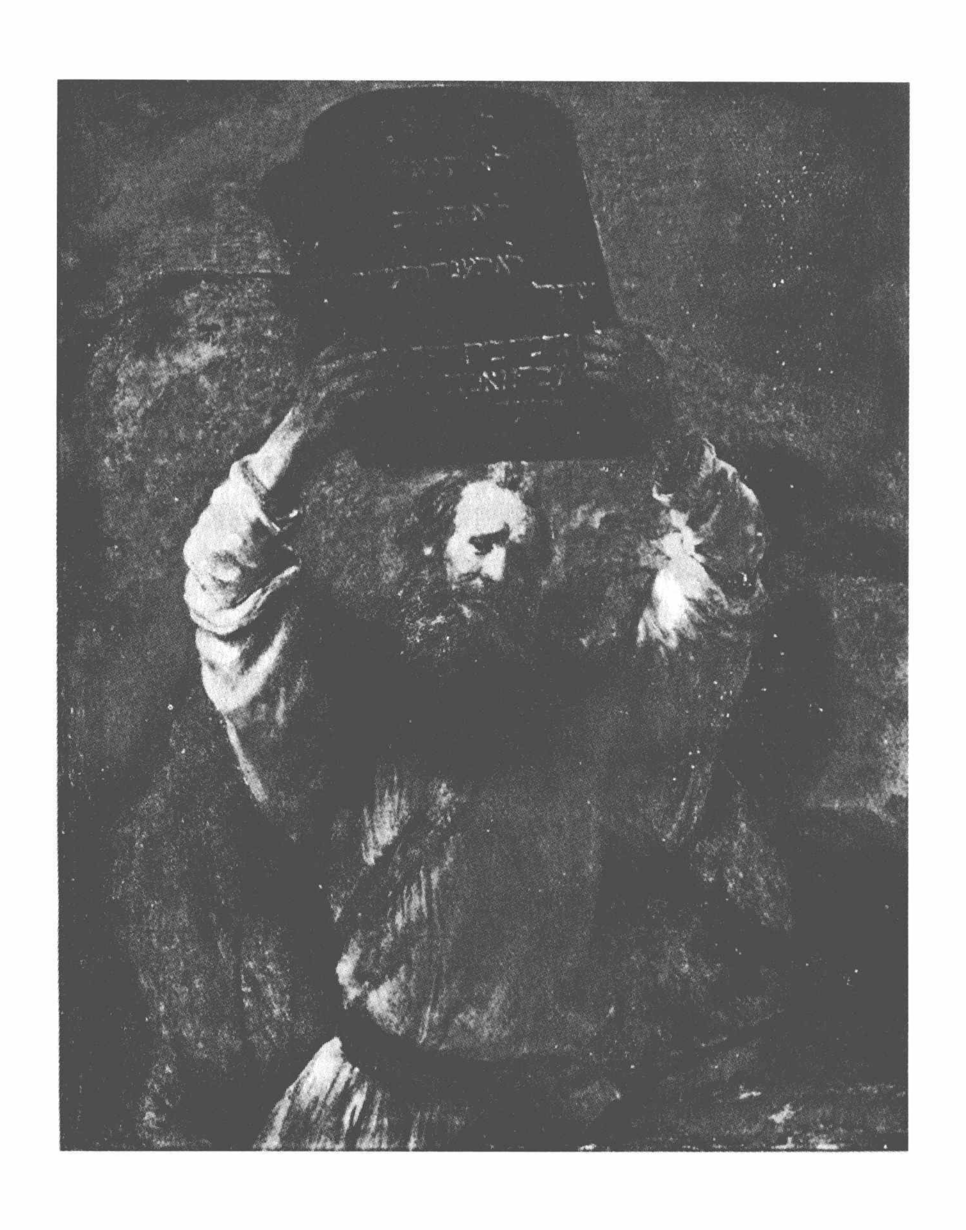


图40 伦勃朗:《摩西向众人出示十诫石板》。非为“摩西摔十诫石板”。
柏林绘画馆。1659年

我们的印象和评价也变了。

艺术史的术语有个缺点，就是一些审美概念没有很清晰地与涉及时间的概念区别开来。在19世纪的艺术文献里，用“巴洛克”[Baroque]这种叫法来指责17世纪的某些艺术形式，而这一术语在那些形式已受到赞赏和重视的一段时间里仍在使用。目前“巴洛克”一词的使用，有时具有某种审美意义上的贬义，有时又是要表达关于年代的中性概念，其结果就是混淆不清。类似的言论还涉及“浪漫主义”这个概念。没有界定清楚就绝不要运用这些术语。 278

所有意在传达性格意识[a sense of character]的描述都会伴有一些漫画的意味，因为代表总体品质的网络结构，在人们挑出一根线来为了强调而单独展示时便被毁了。然而，只要人们一直意识到这种片面性，并且准备用其他的言论来中和它，那么就不必躲避这类歪曲的描述。接下来的一些矛盾，它们属于整个心理学认识的类型，也无须害怕。正如人充满了矛盾，人制造或创造的万物也是如此。

描述或叙述，详尽的和旨在完备的，都要求读者具有很好的视觉记忆；最有效的就是格言，它们像闪光一般使人立刻明白。这最后一句话所包含的普遍有效真理或许要少于《为家园辩护》[1]，但用这句话是要为个人的怪癖做解释，或者也是为个人的嗜好道歉。 279

1 [此处指罗马雄辩家西塞罗（Cicero）的一篇雄辩演说《为家园辩护》（*Pro Domo Sua*）。——中译者注]



索 引

[条目后的数字为原书页码，即本书边码]